

*Донецкий национальный университет*

*Сборник научных работ, основанный в 1999 г.*

*Литературоведческий  
сборник*

*Выпуск 29-30*

*Донецк, 2007*

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 29-30. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 300 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Кораблев А.А., доктор филологических наук, доцент;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домашенко А.В., кандидат филологических наук, доцент;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук, доцент;

Карбовская Л.В., старший преподаватель.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 2, 2000).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г. Донецк-55, ул. Университетская, 24, Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2007

## ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:  
теории литературы и художественной культуры;  
русской литературы;  
мировой литературы и классической филологии;  
украинской литературы и фольклористики;  
филологии (Донецкого гуманитарного института), а  
также литературоведов других вузов.*
- *Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов XX века, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключаящее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

*Статьи данного сборника в основном написаны на основе докладов, прочитанных на секционных заседаниях международной научной конференции «Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы». Конференция проходила на филологическом факультете Донецкого национального университета 10-12 ноября 2006 г. и была посвящена 40-летию кафедры теории литературы и художественной культуры ДонНУ. Материалы пленарных заседаний и дискуссия на них представлены в специальном сборнике (Выпуск 28).*

## РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

УДК 82.0

Кравченко О.А

### ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИЛЛЮЗИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Размышляя о современном состоянии литературоведения, мы полагаем, что оно переживает эпоху «Нового средневековья». Однако, осуществляется она не в бердяевских характеристиках, а в сумрачных тонах компаньоновского демонизма и смертельной схватки пристрастных суждений, претендующих на всеобщность. Времена, когда «попутный ветер надувал паруса теории, наполняя душу бодростью» [1, с. 16] уже прошли, при тотальной стагнации и скуке «почти никто уже не чувствует дуновения ветра со стороны теории, и, вероятно, так удобнее жить» [1, с. 19]. В этой ситуации, по мнению Компаньона, важно «лишить наивности», «расторгнуть ... благобно-невинное оцепенение», «расшатать уверенность в непреложных истинах». Единственное оружие здесь – релятивизм, единственная мораль – сомнение. Однако, возникает вопрос, не борется ли автор с собственными страхами и комплексами, не является ли грозный демон теории домашним питомцем самого мэтра, охраняющим вход на территорию хозяина. Разоблачив одну за другой семь теоретических иллюзий, не стоит ли создателю «Демона теории...» принять за иллюзию и самого демона, или уж – чтоб дойти до конца – теорию? Возможно, отсутствие у Компаньона «собственной территории», собственного теоретического пространства и заставляет его заполнить пустоту призраками? Тем не менее, абсолютная иллюзорность провоцирует интерес к самому предмету, вызвавшему сомнение, а, следовательно, возвращает к реальности, и побуждает к усилию снова в нее поверить. Для нас таким устойчивым основанием является реальность эстетическая.

В чем же усматривает Компаньон ее неубедительность, каковы аргументы, позволяющие пополнить список побед еще одной разоблаченной иллюзией?

Итак, речь идет об апории субъективности и объективности эстетического вкуса. Кантовский тезис о субъективном характере эстетического суждения, претендующем в то же время на всеобщность, рассматривается Компаньоном как некая уловка: «Кант пы-

тается ускользнуть от неизбежности вывода об относительности этого суждения» [1, с.271]. Признавая, что «в глазах Канта универсальные притязания эстетического суждения подтверждаются наличием эстетического *sensus communis*, согласно которому каждый индивид постулирует некую общность чувствительности между людьми», Компаньон отмечает: «Рассуждение явно шаткое: ведь Кант показал лишь то, что субъективное суждение вкуса претендует на необходимый и универсальный характер, а вовсе не то, что такая претензия является оправданной и тем более, разумеется, удовлетворенной» [1, с. 271]. В соратники по разоблачению кантовского антиномизма Компаньон призывает Женетта. Кант, «прочно установив субъективность эстетического суждения, старался не делать отсюда вывода, смертельного для самого понятия ценности, а именно об относительности Прекрасного» [1, с.270]. Но, по Женетту, «это не более, чем благое намерение» [1, с.271]. Женеттовский радикальный релятивизм представляется Компаньону абсолютно соразмерным кантовскому субъективизму: «Так называемая эстетическая оценка... для меня является не более, чем объективированной личной оценкой», - утверждает Женетт [Цит. по: 1, с. 272.]. Субъективный характер эстетических оценок чреват гибельным релятивизмом, отменяющим «объективные критерии, стабильные ценности и их рациональное обсуждение» [1, с.278].

Введя, таким образом, эстетическую ценность в ряд «других иллюзий, разоблаченных теорией» [1, с.271], Компаньон окончательно встает на точку зрения Женетта, полагающего, что «ценность, равно как и интенция, репрезентация и т.д. не обладает никакой теоретической релевантностью и никаким образом не образует критерия, приемлемого в литературоведении» [Цит. по: 1, с. 272.]. Сама эта категоричность высказывания диссонирует с провозглашенными Компаньоном задачей собственной книги: «пробудить в читателе внимательность» [1, с.304], поскольку внимательный читатель непременно почувствует металлические нотки «непреложных истин», и вновь поставит вопрос если не о «нигилистической угрозе» субъективизма [1, с.287], то о теоретической релевантности литературоведческих критериев, о том, в какой мере они должны быть «объективны» и предполагать «рациональное обсуждение» [1, с.287].

На наш взгляд, здесь уместно расширить спектр проблемы, и прояснить понятие ценности в свете своеобразия гуманитарного знания по сравнению с естественнонаучным. Очевидно, работа

В. Дильтея «Науки о природе и науки о духе» оказалась для Компаньона в ряду «некоторого количества промежуточных, потому менее устойчивых и более трудных для защиты позиций, пытающихся сохранить за понятием ценности некоторую легитимность» [1, с.272]. А между тем, дильтеевский вывод о необходимости обоснования особого статуса научных критериев гуманитарных наук сохраняет свою актуальность. По Дильтею, в том, что касается изучения естественнонаучных законов, вполне корректно употребление понятия истины. В гуманитарной же сфере область общезначимых истин достаточно локальна, а говоря точнее, ее почти не существует. В силу этого, оперировать понятием истина в сфере гуманитарных наук некорректно, гораздо более адекватным понятием здесь выступает понятие ценности. Возможно, «здравый смысл» и «прописные истины», которые ставит под сомнение Компаньон, сама ситуация, когда публика ждет от критики аргументированной оценки и высказываний в форме «Вот почему я так считаю, и это веские основания.», – возможно, повторяем, – эти претензии на верифицируемость доказательств предзаданы представлениями о «монолитности» науки как таковой, о том, что наука – это сфера исключительно точного знания. И в этом случае острота ситуации состоит в том, что Компаньон не столько борется с «прописными истинами», сколько сам же и преподносит их что называется “*ex cathedra*”. Вставая на защиту объективных критериев, Компаньон провоцирует уже не «публику», не абстрактного читателя – а читателей собственной книги поставить вопрос о причинах отсутствия в ней понятий науки и гуманитарного знания. Утверждая губительность плюрализма для любой эпистемологии, Компаньон обходит молчанием вопрос о собственных эпистемологических основаниях. При этом правомерность такого вопроса доказывают высказывания самого исследователя: «Как и всякая эпистемология, теория литературы дает урок релятивизма, но не плюрализма, т.е. в ней невозможно уклониться от выбора. Чтобы изучать литературу, необходимо занять некоторую позицию, избрать некоторый путь, т.к. разные методы не дополняют друг друга, и эклектизм не ведет ни к чему хорошему» [1, с.304].

Между тем, проблема специфики гуманитарного знания и вытекающей из нее эпистемологии уже получила серьезное осмысление в рамках литературоведения, когда в начале 20-х годов Бахтин писал в работе «К философским основам гуманитарных наук»:

«Предмет гуманитарных наук – выразительное и говорящее бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении». Если пределом точности в естественных науках является идентификация ( $a = a$ ), то относительно гуманитарного знания Бахтин говорит следующее: «Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения» [2, с.104].

С уверенностью можно предположить, что подобный критерий может пополнить женеттовский ряд теоретически «нерелевантных» понятий. И все же, в нем сформулирована четкая позиция в дискуссии о субъективизме и объективизме: чем глубже – тем объективнее, а не чем точнее – тем объективнее. Понятие глубины предполагает особого рода интер-субъективность. Это не тотальная единственность эстетического суждения, а субъективность, открывающая перспективу всеобщности. Конечно, глубина не может быть измерена в точных единицах и объективных параметрах. Глубина является именно тем критерием, который отражает своеобразие предмета изучения – произведения, художественного высказывания, предполагающего не монологическую научную речь, разрешающую все теоретические вопросы и завершающуюся однозначным выводом, – но, напротив, диалогическое столкновение нескольких правд, когда ни один вопрос нельзя считать решенным окончательно. Это не сфера точных формулировок, а развертывание процесса понимания. Свообразие эстетической реальности произведения в том, что она не позволяет «заочной оговоренности» (М.Бахтин), и не поддается опредмечиванию. Здесь невозможны суждения типа: «Я знаю, как устроен автомобиль, я знаю, как устроен «Дон Кихот» (В.Шкловский). Парадоксальным образом реальность «Дон Кихота» имеет собственный голос, способный возражать и говорить с исследователем, провоцировать диалог на основе всеобщности – диалог согласий, а не диалог разногласий. Сколько бы ни длился этот диалог, его нельзя считать бесплодным, и предпочесть ему окончательный монологический вывод. Речь здесь не идет о последнем слове и о всеразрешающем состоянии, но о многомерном пространстве «коммуникативного со-бытия» [3, с.23]

Итак, мы, вслед за Бахтиным, утверждаем, что ценность дана как «глубина проникновения», предполагающая единую основу множественности личностных миров.

Такая ориентация постулирует, в свою очередь, соответствующий предмет изучения: это не «тексты» как «мертвый след жи-

вого письма», не аллюзии и низкопробные литературные поделки, когда «... все стихи и романы посредственны, их впору прочесть и забыть...» [1, с.65], но это – стихи и романы как архитектурные смыслы человеческой жизни.

Замечательное художественное освоение личностно-всеобщего характера эстетической реальности находим в романе Милана Кундеры. Размышляя о сущности красоты, автор как бы озвучивает полемику между, с одной стороны, – исследователями, сводящими «романное» к определенному кругу тем и приемов композиционного построения, и, с другой, – к эстетическому пониманию романного события: «В начале... Анна встречается с Вронским при странных обстоятельствах. Она на перроне, где только что кто-то попал под поезд. В конце романа бросается под поезд Анна. Эта симметрическая композиция, в которой возникает одинаковый мотив в начале и в конце... может вам показаться слишком «романной». ... Ведь могла же Анна покончить с собой каким-то иным способом! Но мотив вокзала и смерти..., связанный с рождением любви, притягивал ее своей мрачной красотой и в минуты отчаяния. Сам того не ведая, человек творит свою жизнь по законам красоты даже в пору самой глубокой безысходности. ... Нельзя, следовательно, упрекать роман в том, что он заморожен тайными встречами случайностей... но можно справедливо упрекать человека, что в своей повседневной жизни он слеп к таким случайностям. Его жизнь тем самым утрачивает свое измерение красоты» [4, с. 60-61].

Именно законы красоты, в данном случае сопровождающие крайнюю безысходность, – проявляющиеся не в искусной компоновке мотивов, но в глубине бытийных смыслов – следует назвать эстетическими закономерностями, формирующими эстетическую реальность. И, следовательно, как писал Бахтин, в поэтическом целом мы должны воспринимать не словесное целое, не языковое целое, но «завершенное целое некоторого события, некоторого стремления, внутреннего напряжения...» [5, с.303]. Именно «...на них направлена эстетическая интенция нашего духа» [5, с.304].

Хочется напомнить, что в свое время формалистами уже были предприняты попытки «вывести литературу из беспринципного эклектизма методов путем обособления эстетического ряда и установления его внутренней закономерности» [6, с.102]. Как видим, эклектизм начала века перерос в демонизм рубежа веков. Не свидетельствует ли уже сам этот факт о том, что игнорирование



эстетической закономерности никоим образом не ослабило существующей в теории напряженности? Более того, отрицание эстетики приводит на современном этапе к отрицанию теории литературы как таковой. Не случайно наиболее ярким анти-эстетическим манифестом является анти-теоретическая по духу программная статья Поля де Мана «Борьба с теорией», утверждающая, что «настоящая» теория литературы возникает тогда, когда «подход к литературному тексту перестает опираться на внеязыковые (т.е. исторические или эстетические) соображения», и использование лингвистической терминологии в рассуждениях по поводу литературы кладет начало «осознанию естественной зависимости литературы от теории языковых знаков» [7, с.11].

Книга Компаньона оставляет впечатление, что обвисшие паруса теории вряд ли дождутся попутного ветра. То, что было когда-то «летучим голландцем», сегодня представляет собой жалкие обломки прекрасных иллюзий. И все же, мы благодарны Компаньону, за ту рефлексию, которую в его лице осуществила теория литературы. Проблематизировав основные понятия этой науки, Компаньон создал прецедент для поиска новых путей и переосмысления прежнего опыта, для «расколдовывания» от чар и освобождения от иллюзий. Мы полагаем, что существенным шагом на этом пути может стать обретение твердой почвы эстетической реальности. В этом случае теория литературы должна избавиться от комплекса нежеланного ребенка в семье точных наук, и вернуть себе статус «эстетики словесного творчества».

Мы полагаем, что перед современным литературоведением открыты два пути: либо отказ от эстетики и непримиримая борьба с «эстетическими спекуляциями» (уже приведшая к фатальным событиям «смерти автора» и «войны языков»), – либо развитие заданной еще в 20-е годы XX века перспективы понимания поэтики как конкретной эстетики. Мы полагаем, что лозунг «Назад, к Бахтину!» может стать для теории литературы спасительным призывом. Если мы ему последуем, то проблема оппозиции эстетической иллюзии и эстетической реальности должна быть раскрыта не только на уровне субъектно-объектной апории, как это представлено у Компаньона. Надлежит сделать следующий шаг и ответить на вопрос о природе эстетической реальности и ее парадоксальной первичности по отношению к реальности жизненных связей и отношений. Такой акцент перенаправляет внимание на кантовский тезис о самодостаточной природе эстетиче-

ского переживания, отличного от познавательного и этического суждений. Выдвигая проблему эстетической реальности, мы не должны мыслить ее «инструментально» – как набор методов, опираясь на которые нужно осуществлять литературоведческий анализ. Напротив, следует акцентировать онтологический характер проблемы. Мы предполагаем осмысление «законов красоты» как потенциалов творческого акта и, – шире – как общечеловеческой способности воображения. Именно кантовское воображение, а не аристотелевский мимесис представляется нам той «способностью души», которая ответственна за творческое превращение человеком самого себя. В этом мы видим достойную альтернативу иллюзиям, демонам и расхожим представлениям здравого смысла.

### Цитированная литература

1. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М., 2002
4. Кундера М. Невыносимая легкость бытия. – СПб., 2004.
5. Бахтин М.М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1.- Философская эстетика 1920-х годов. – М., 2003.
6. Жирмунский В.В. К вопросу о формальном методе // Жирмунский В.В. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001.
7. де Ман П. Борьба с теорией // Новое литературное обозрение. – 1997, № 2 (23).

### Анотація

Статтю присвячено аналізу книги А.Компаньона “Демон теорії”. Автор критично розглядає компаньонівську ідею “естетичної ілюзії”. Проблема естетичної цінності літературного твору провокує дискусію, до якої залучаються ідеї таких вчених, як Кант, Женетт, Бахтін, де Ман. Пропонується пере-прочитання бахтінських робіт як альтернативний шлях розвитку сучасної теорії літератури.

**Annotation**

The article deals with the analysis of the book of A. Compagnon “Demon of Theory”. The author argues with Compagnon’s idea of “aesthetic illusion”. The problem of aesthetic value of a literary work provokes discussion which involves ideas of such scientists as Kant, Genette, Bakhtin, de Man and others. The suggestion to re-read Bakhtin’s books is proposed as an alternative way of the modern theory development..

*Статья надійшла до редакції 12.01.2007  
Статья поступила в редакцию 12.01.2007*

УДК 82.0

Ребель Г.М.

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПОНЯТИЯ  
ЦЕЛОСТНОСТИ  
(ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)**

В сегодняшнем литературоведении, как и в обществе в целом, а соответственно и в методике преподавания литературы, есть потребность в смене вех, и, как водится, в таких ситуациях актуализируется вопрос методологии литературоведческого исследования.

Одну из наиболее ярко выраженных, широко представленных современных тенденций сформулировал в своей работе 1994 года И.А. Есаулов, предложивший расширить традиционные контексты понимания русской классической литературы, присоединив к сложившимся методологическим подходам – историко-литературному и мифопоэтическому – конфессиональный, который, как специально оговаривается исследователем, не равен национальному [1, с. 379]. «Литературоведы, не склонные к осмыслению собственных аксиологических установок, находятся», по мнению И.А. Есаулова, «на ступени “дорефлексивного традиционализма” /термин С. Аверинцева/», между тем как «система аксиологических координат исследователя» должна не только наличествовать, *но и совпадать с аксиологией объекта изучения* [курсив мой – Г.Р.]. С точки зрения И.А. Есаулова, «литературовед, занимающийся русской

литературой, вряд ли уже может – без ущерба для своих занятий – совершенно игнорировать действительный масштаб воздействия на отечественную словесность хотя бы доминантного для русской культуры православного фактора» [1, с.381, 382, 383].

Сразу следует уточнить, что *совпадение* с аксиологией объекта изучения и *игнорирование* ее – это принципиально разные позиции, соответственно по-разному отражающиеся на результате исследования. Оспаривать необходимость понимания круга понятий, верований и представлений о мире, составляющих аксиологическую и мировоззренческую подпочву художественного творчества того или иного писателя, было бы по меньшей мере нелепо. Однако продуктивность ценностной самоидентификации исследователя с материалом весьма сомнительна, тем более что такая самоидентификация может быть надуманной, ошибочной, ложной, упрощающей и даже искажающей художественный мир, а соответственно и позицию *имманентного* автора, так как даже *биографический* автор, реальный носитель соответствующей аксиологии, зачастую окорачивает, уплощает, а то и умерщвляет свое детище, когда трактует его «извне», – почему и возникла формула У. Эко: «Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста» [2, с. 428]. Ниже будет приведено менее экстравагантное по форме, но тождественное по сути высказывание Л. Толстого.

Интересный частный (а потому удобный для ссылки на него) пример необходимости понимания содержащихся в художественном произведении ценностных координат приводит Г. Померанц. «...Сравнительно недавно, – пишет он, – православный знакомый мне пояснил, какой смысл имеет замечание мимоходом, что Смердяков читает Исаака Сирина. Оказывается, Исаак Сирин в своей любви к врагам, заповеданной Христом, дошел до того, что он молился за бесов. И вот Смердяков нашел, наконец, своего небесного заступника» [3, с. 86]. Вряд ли этим объяснением всё исчерпывается, но оно, несомненно, очень уместно и обнаруживается действительно только углублением в религиозный дискурс, к которому апеллировал Достоевский. Но вот другой пример. Если мы обратимся к сборнику статей «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: Современное состояние изучения» (М.: Наследие, 2001), содержащему много талантливых, ярких аналитических сочинений, то мы обнаружим иллюстрацию к вышеприведенному тезису И. Есаулова, очень наглядно опровергающую этот тезис, ибо, занимая одни и те

же аксиологические, а точнее конфессиональные, православные, позиции и при этом оценивая одно и то же художественное произведение, авторы статей нередко высказывают прямо противоположные, взаимоисключающие суждения как по принципиально важным, так и по частным аспектам художественного мира. Примечательно, что и точка зрения самого И. Есаулова на роман «Идиот» [см.: 4] существенно отличается от большинства высказанных в указанном сборнике суждений его мировоззренческих единомышленников. Иными словами, сам по себе конфессиональный подход не работает, а порой и мешает адекватному пониманию, точно так же, как препятствует ему раскритикованная в свое время Д. Мережковским «близорукость и беззаботность критики в области религиозных вопросов» [5, с. 214].

Объясняя, почему М. Хайдеггер «рассматривает мышление в ценностях как святотатство», современные исследователи пишут: «аксиологический подход к культуре превращает мир культурных предметностей в нечто служебное и инструментальное, служащее удовлетворению человеческих потребностей, хотя, конечно, потребностей духовных. Этот подход делает акцент на отношении субъекта к объекту, наделяемому определенной совокупностью “ценных” свойств» [6, с. 168, 169], что подвергает сомнению самоценность объекта.

Однако и в рамках нерелигиозного дискурса преобладает ценностное восприятие, мотивированное тем, что уже само художественное произведение является не просто образом, картиной, но и оценкой: «Суд неотделим от литературы хотя бы уже потому, что всякое словесное высказывание есть суждение, суждение же о жизненном факте сопровождается неизбежной оценкой (очень часто безмолвной и предполагаемой). Уже простая человеческая речь есть непрерывный суд; литература, представляющая вообще квалифицированное состояние человеческой речи, неотделима поэтому от суда (тоже квалифицированного и усложненного). Непонимание всей серьезности этого факта составляет, кстати, коренной методический порок так называемого формализма. Тем более свойственны функции и признаки суда роману, который строится целиком в плоскости социально уместного и социально значительного и тем и отличается от всякого иного вида повествования, что социальный момент в нем доминирует над повествованием самим» [7, с. 382]. Присущих самому художеству «функций и признаков суда» не мо-

гут быть, в свою очередь, лишены сочинения о нем – «суд» начинается, как только речь заходит о смыслах и эстетическом значении, а не просто о параметрических (формальных, добытых голым вычислением) аспектах художественного произведения. Иными словами, вопрос стоит не о правомерности литературоведческого суда, а о его критериях и качестве.

Стало уже общим местом и едва ли не хорошим тоном упрекать (и это еще мягко сказано) «реальную» критику XIX века за идеологическую ангажированность и теоретическую предвзятость в подходе к художественным явлениям, а между тем эта критика с сугубо научной корректностью формулировала свою цель – «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения, не навязывая, впрочем, автору никаких заранее сочиненных идей и задач» [8, с. 173], при этом она попутно нередко делала очень тонкие и точные эстетические замечания и выводы. На следующем, философском, этапе становления русского литературоведения, таких оговорок уже практически не будет, а между тем, например, тот же упомянутый нами выше Д. Мережковский, вменявший «реалистам»-предшественникам «одичание вкуса и мысли» [9, с. 147], рассматривал творчество Достоевского тоже под совершенно определенным – религиозно-философским, ницшеанским углом, что методологически ничем принципиально не отличается от «революционно-демократического» подхода.

Более того, позволим себе замахнуться на «святое»: самое знаменитое сочинение о творчестве Ф.М. Достоевского – книга М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» – вырастает не только из творчества писателя, но и из философско-идеологических упований своего автора, в соответствии с которыми он и абсолютизировал принцип свободного многоголосия, *полифонии*, совершенно очевидно игнорируя тот факт, что полифоническая субъектная горизонталь в романах Достоевского взнуздывается и обуздывается сюжетной вертикалью, воплощающей верховную авторскую волю, которая неотвратимо направляет романное действие от преступления, отступления, дерзновения – к наказанию. С одной стороны, Достоевский действительно создает своим героям невиданные до того условия свободного самовыражения и вовлекает их в грандиозный диалог, однако, с другой стороны, он на материале их судеб демонстрирует диалогическую безысходность и сокрушительные последствия свободы; с одной стороны, он упивается человеческой

дерзостью, восхищается, любит ее, художественно множит и поощряет ее носителей, с другой – беспощадно распинает, жестоко наказывает субъектов дерзновения. Отрицать наличие авторской сюжетной воли и идеологического вывода в романах Достоевского не приходится. Но сама вброшенная М. Бахтиным в научный обиход идея полифонического романа оказалась чрезвычайно продуктивной, ибо заставила увидеть ранее не отрефлексированное явление и подтолкнула исследователей к осмыслению жанровых модификаций романа.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что в литературоведении мы нередко имеем дело с расширением предмета исследования и выходом за пределы собственно эстетического объекта, который в таких случаях рассматривается через более глобальную или смежную с эстетической призму, однако вряд ли такое переступание границ, успешность которого во многом обусловлена масштабом личности и творческого потенциала ученого, может быть предложено как методологический принцип литературоведения.

Проблема, однако, в том, что, даже оставаясь в рамках собственно литературоведческой стратегии, исследователь не гарантирован от ошибок, натяжек, искажения художественных явлений. Особенно наглядно и очевидно это в оценках героев произведений – если суммировать высказанные на сей счет мнения, то окажется, что в совокупности своей едва ли не все герои-мужчины русской классики являются собранием нравственных импотентов, недоумков, подлецов и неудачников. Вот только один, эпизодический, но характерный, на наш взгляд, пример.

Героев романа «Идиот», в общество которых попадает князь Мышкин, критика традиционно не щадит, квалифицируя их как «миллионеров, капиталистов, дельцов, ростовщиков и жадных авантюристов» [10, с. 394], как «страшный мир стяжателей и распутников», который «погубил двух прекрасных людей, попавших в его заклятый круг» [11, с. 422]. Несоответствие этих оценок художественной реальности требует подробного разбора, которому здесь не место, поэтому остановимся только на одном представителе «страшного мира» – это «землевладелец, заводчик, участник нескольких “солидных” акционерных компаний, т. е. бюрократ, помещик и капиталист в одном лице» [12, с. 225] Иван Федорович Епанчин. Всё то, что здесь перечислено, в романе только мимоходом декларировано, но не предъявлено, а вот любящего мужа, ко-

торый, правда, в первой части действительно строил игривые планы насчет Настасьи Филипповны, но потом напрочь о них забыл, мы действительно видим и с удовольствием наблюдаем его трогательный, с виду бранчивый, но по сути любовный дуэт с Лизаветой Прокофьевной, и с улыбкой узнаем, что после очередного «разрыва» супругов Епанчиных, то есть безудержного всплеска эмоций жены, от которого генерал обычно спасался бегством, Лизавета Прокофьевна «неминуемо становилась необыкновенно внимательна, тиха, ласкова и почтительна к Ивану Федоровичу, к “грубому своему грубияну” Ивану Федоровичу, к доброму и милому, обожаемому своему Ивану Федоровичу, потому что она всю жизнь любила и даже влюблена была в своего Ивана Федоровича, о чем отлично знал и сам Иван Федорович и бесконечно уважал за это Лизавету Прокофьевну». Невозможно не видеть и того, как трепетно относится генерал к своим своенравным дочкам, особенно к «бесенку» Аглае, с которой совершенно не может совладать, которую плохо понимает, но очень любит, так что согласен на всё, даже на совершенно *невозможного жениха* князя Мышкина, лишь бы она была счастлива, а чтобы не ошибиться в столь сложной для «делового человека» ситуации, он «решился молчать и глядеть... в глаза Лизавете Прокофьевне». Вот эта человеческая полнота, теплота, многогранность, присущая литературному герою, зачастую совершенно не учитывается в типологических раскладах, куда его засовывают, в обобщающих аттестациях-приговорах, которые ему выносятся литературоведением. Субъекты последнего словно пребывают в каком-то стерильном мире, где никто не ошибается, не спотыкается, не пасует перед трудностями, не делает глупостей, не болеет, не страдает, не умирает, где некие безупречные фигуранты совершают образцово-показательные, эталонные поступки, и по этим меркам Обломов – «ничтожный герой» (В. Одинокоев), а Павел Петрович Кирсанов прожил «ненужную жизнь» (Г. Бялый)... Иными словами, из литературоведческого чистилища герои зачастую выбираются усеченными, схематизированными – не учитывается полнота характера и личности, а соответственно, *целостность художественного образа*. Вот это понятие, введенное в современный литературоведческий обиход М.М. Гиршманом, пожалуй, и должно быть методологическим ориентиром для исследователя искусства и методологическим предостережением от литературоведческого произвола.



Чрезвычайной значимости и внятности аргументацию на сей счет находим в знаменитых письмах Л.Н. Толстого Н.Н. Страхову по поводу романа «Анна Каренина»: «Ваше суждение о моем романе верно, но не всё – т. е. всё верно, но то, что вы высказали, выражает не всё, что я хотел сказать. Например, вы говорите о двух сортах людей. Это я всегда чувствую – знаю, но этого я не имел в виду. Но когда вы говорите, я знаю, что это одна из правд, кот[орую] можно сказать. Если же бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Обл[онский] и какие плечи у Карен[иной], то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения».

И далее: «Для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в худ[ожественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и к тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих сцеплений».

И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить *qu'ils en savent plus long que moi /фр.* – они знают об этом больше, чем я» [13, с. 268 – 269].

Перед нами не только «памятник» русской эстетической мысли, но и «памятка» для критика (литературоведа), перескочив через которую, проигнорировав которую, он рискует никогда не стать профессионалом. Толстой утверждает: 1/ высказанные критиком суждения, даже если они верны, не могут исчерпать художественное произведение; 2/ художественный образ вообще не переводим на понятийный язык без потерь и искажений; 3/ изъятая из системы художественных сцеплений мысль (слово, образ) «страшно понижается», то есть утрачивает свою живущую в этой системе сцеплений полноту и убедительность; 4/ критик должен помогать

читателю сориентироваться в системе художественных сцеплений, в законах их организации, а не предлагать ему готовые выводы, которые могут оказаться ложными. К этому добавим встречный, ранее уже сформулированный тезис: критик действительно может увидеть и понять больше *биографического* автора, что и происходит сплошь и рядом, но это не отменяет, а только дополняет сказанное Л. Толстым.

Так вот, *система сцеплений*, вне которой понижается, тускнеет, теряется изъятый из нее художественный элемент, и *есть функциональный атрибут целостности*, которая, в свою очередь, является свойством художественного мира (соответственно и художественного произведения) и условием его существования. Кроме того, поскольку художественная целостность – это «всегда личностная целостность», неизменно восходящая к некоему субъектному, персональному единначалу, ибо «вне духовного, личностного освоения мира невозможна никакая художественная объективация» [14, с. 64], она имеет свой персонифицированный аналог – *имманентного* (внутритекстового, неотчуждаемого, *бес-смертного*) автора.

Целостность предполагает единство явления внутри самого себя и, в то же время, отграниченность, отделенность его от других явлений. Целостное не может быть аморфным, бессистемным, случайным набором не связанных друг с другом элементов, оно держится системой сцеплений, о которой говорил Л. Толстой; точно так же оно не может не иметь границ, ибо связь его с другими, внеположными явлениями, носит уже другой, нецелостный, внецелостный характер. Понятие целостности утверждает за художественным произведением статус *вещи в себе*. Это вовсе не значит, что оно не является *вещью для нас* – это значит только то, что мы не можем, не вправе вторгаться в чужой монастырь со своим уставом, выдавая его за устав самого монастыря, а если примеряем монастырский устав к своему собственному или какому бы то ни было еще, то должны это не только понимать, но и декларировать, чтобы не вводить в заблуждение других.

В рамках структурализма находим аналогичное понимание: «В основе структурного анализа, – пишет Ю. Лотман, – лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и “отдельность” этих элементов теря-

ет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и структурному целому всего текста» [15, с. 11]. Но если относительно текста Ю. Лотман говорит о структуре, то относительно произведения, которое *больше* текста, ибо включает в себя не только его, но и «интонационно-ценностный контекст», который «меняется по эпохам восприятия» [16, с. 369], (или, по Лотману, «сложный комплекс жизненных и идейно-эстетических представлений» [15, с. 25]), следует, по видимому, говорить о целостности, которая зиждется на системе сцеплений, то есть на тех же структурных связях.

Однако все вышесказанное – лишь подступы к решению проблемы интерпретации.

Задаваясь вопросом, «в какой мере можно раскрыть и прокомментировать {смысл} (образа или символа)», М. Бахтин отвечает на него совершенно по-толстовски: «Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа). Растворить его в понятиях невозможно». Далее перечисляются варианты интерпретаций: «Может быть либо {относительная} рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация). Углубление путем расширения далекого контекста». И, наконец, делается вывод: «Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук» [16, с. 362]. Однако совершенно очевидно, что уход в бесконечность символических смыслов чреват полным размыванием границ первичной, то есть интерпретируемой символической структуры: символы-интерпретаторы грозят оттеснить, поглотить, уничтожить интерпретируемый символ, оставив от него лишь необходимый им скелет или фрагмент, – так не раз и происходило в литературоведении, в частности в тех случаях, когда русская классика укладывалась в прокрустово ложе соцреалистической эстетики.

Противовесом произволу символизации может, на первый взгляд, быть другая методологическая установка М. Бахтина: «Необходимо отрешиться от монологических навыков, чтобы освоиться в той новой художественной сфере, которую открыл Достоевский, и ориентироваться в той несравненно более сложной художественной модели мира, которую он создал» [17, с. 362]. Следует, однако, заметить, что сам этот тезис тоже грешит

монологизмом, ибо ограничивает круг приложения диалогических навыков анализа творчеством Достоевского, между тем как, например, находящийся, по мнению Бахтина, в рамках монологического романа Базаров оказался значительно хуже понят критикой, чем Раскольников, именно потому, что его ситуативные, к тому же нередко противоречащие друг другу высказывания выпрямлялись, абсолютизировались и искусственно, за пределами романа, выстраивались в некую систему (монологизировались), в то время как в самом романе они даны в диалогическом, полемическом контексте и подхода к себе требуют соответствующего.

Однако даже если мы распространим путь философской диалогизации (по контрасту с господствующим путем «философской монологизации» [17, с. 11]) на весь наличный художественный материал, мы опять-таки встанем перед проблемой границы, ибо диалогический подход тоже чреват субъективизмом, произволом, приписыванием тексту того, чего в нем нет, но хочется видеть («Я так вижу» – довольно частая отговорка не находящихся доказательств своему пониманию читателей и даже исследователей). «Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами» [16, с. 364], – словно отвечает на наши сомнения М. Бахтин, но и это в принципе верное суждение нельзя абсолютизировать, ибо, как пишет И. Смирнов, «безоглядная сосредоточенность на ином-вданном ведет к тому, что из виду упускается эстетически имманентное» [18, с. 226].

Таким образом, и в случае символизации, и на путях диалогизации, и при конфессиональном и любом другом аксиологическом подходе, и при использовании формальных, структуральных, интертекстуальных и т. д. приемов анализа, а все они безусловно правомерны, – для того чтобы не упустить, не подменить эстетически имманентное, *необходимо учитывать целостность художественного объекта исследования*, взаимосвязанность и взаимозависимость всех его элементов, систему сцеплений, в которой они только и существуют и вне которой если не совсем мертвы, то искажены до неузнаваемости. В сущности, задача исследователя очень проста: любыми названными выше способами он должен отрефлексировать и прокомментировать художественную систему сцеплений, ее смысл и ее состав, – но эту простую задачу оказывается чрезвычайно непросто выполнить.

И одним из препятствий, как это ни странно может показаться, является, с нашей точки зрения, господствующий в литературоведении «знаменитый дедуктивный метод», то есть путь от теории (установки, гипотезы, типологии и т. д.) к художественному произведению, то есть от общего к частному, – путь, при котором находится то, что ищется, и зачастую невольно упускается то, что, может быть, противоречит искомому или существенно корректирует его.

«Топос теории определяет то, что будет видимым и наблюдаемым», – в этой формуле М. Мамардашвили зафиксирована несомненная двойственность – сила и слабость – дедукции. С одной стороны, очевиден положительный смысл: теория – луч, определяющий направление исследования и освещающий область исследования. С другой стороны, во тьме, то есть вне того, что теория делает видимым и наблюдаемым, могут оказаться столь существенные стороны явления, что теоретический подход, подход сверху, извне, со стороны, рискует исказить это явление отчасти или даже до неузнаваемости, и примеров тому немало.

Проверка и корректировка может быть осуществлена только встречным путем, «снизу», от материала, с помощью индуктивного метода. Более того, художественное произведение вообще не поддается «препарированию», не открывается своими глубинными смыслами, если не найден адекватный его уникальной природе путь анализа. Литературоведческий инструментарий, каким бы разнообразным и изысканно-совершенным он ни был, эффективен только в случае индивидуального адекватного подбора, продиктованного сущностью самого произведения. Ключи от текста – в самом тексте. «Всякое художественное произведение, – писал М. Гершензон, – можно сравнить с партитурой, которую прочитает только тот, кто сумеет по ней самой определить ее ключ» [19, с. 37]. Один из самых тонких и глубоких интерпретаторов русской классики, М. Гершензон нашел очень точный образ (*изоморфный символ*, как назвал бы это Бахтин) для описания теоретического, системно-моделирующего подхода к литературе: «В изображении критики творчество писателя-художника обычно уподобляется английскому парку: чистые и прямые дорожки, стрелой убегающие вдаль, ровный газон среди тенистых деревьев, прекрасные клумбы и беседки. Этот удобный и приятный образ легко внедряется в память; и читатель, раскрывая книгу художника в досужий час, уже уверенно мнит себя празднично гуляющим по чудесному парку». Но не этот

искусственно проторенный поверх художественного мира путь чреват подлинными открытиями – другой вариант предлагает автор: «ты войди сам в творение поэта, окунись горячим сердцем в его образы и созвучья, – не английский парк предстанет тебе, но откроется вид сурового и дикого края, где ничто не развлечет и не успокоит тебя; смотри, как бы не потерять и последний остаток беззаботности, какой еще есть в тебе. Но так должен входить сюда лишь тот, кто жаждет научиться трудному искусству быть самим собою» [19, с. 55] и кто жаждет приобщиться к не менее трудному искусству проникновения в художественный мир, добавим мы. Если исследователь не готов, не хочет, не способен свободно и непредвзято, доверчиво, пристально и чутко «рыскать по дебрям свободного духа» [19, с. 55], он обречен на повтор общих мест, на схематизм, поверхностность и случайность, а то и ложность своих построений и выводов.

Однако, при всей привлекательности и убедительности процитированных высказываний, дальше неизбежно опять встает вопрос – как? Как *рыскать по дебрям свободного духа*, как превратить этот замечательный образ в методологическую установку?

Для начала, чтобы снять пафос, заземлим сделанный посыл сравнением интересующего нас процесса с характером «точного» научного исследования. Что происходит с гипотезами в таких областях, как, например, биология, физика, география? Они проверяются реальными фактами или специально поставленными экспериментами. То есть дедуктивные установки обязательно должны быть подтверждены опытным, индуктивным путем. При этом – никаких гарантий: вместо подтверждения может получиться опровержение исходных позиций. В процессе движения к цели неизбежны потери: сколько собак, обезьян, не говоря уже о малосимпатичных, но тоже ведь страдавших мышах и крысах, были принесены в жертву науке; с другой стороны – потраченные деньги, время, нервы и необходимость признания неудачи, хотя бы этапной, временной. Такова плата за научный поиск, за новое знание, за открытие нового принципа системы сцеплений.

Если литературоведение – наука, то существует ли в нем такая обратная связь с объектом исследования и плата за ошибки? Безусловно, только в данном случае это не столь явно и, к сожалению, на ближней дистанции горе-«экспериментатор», создающий ложные отражения текста и мумифицирующий героев, может впол-

не благополучно пожинать плоды и почивать на лаврах, в то время как репутационные потери наступают далеко не сразу и не всегда. Однако порожденные неадекватным восприятием тракторки-уродцы или даже тракторки-доносы (вроде тех, что сочинялись о «белогвардейском писателе» М. Булгакове), при всей своей агрессивности, не могут уничтожить или деформировать сам текст (такого рода действия лежат уже за пределами критики и литературоведения), а значит, как бы долго ни продолжалась предсказанная булгаковским Иешуа *путаница*, рано или поздно если не царство истины настанет, то хотя бы художественная истина пробьется, был бы жив ее носитель – текст.

Это не снимает с исследователя ответственности, а в какой-то мере даже усложняет задачу, ибо несостоявшееся или отложенное взыскание создает иллюзию безнаказанности, и плодятся пусто-порожние литературоведческие упражнения. Возможно, это необходимый мусор, *трэш*, но – еще одно *как* – как отличить эти плевелы от зерен? Способ, опять-таки, только один и все тот же: соотношение с текстом, проверка текстом. И ключи там, и «арбитраж» там. Если наложение концепции не ломает художественной целостности произведения, не рушит системы сцеплений, не обрывает живые органические связи, а, напротив, выявляет внутри них дополнительные нюансы; если произведение в процессе анализа открывается новыми смыслами и обогащается *изнутри себя самого*, тем, что в нем самом есть, но до сих пор было скрыто или не казалось существенным, – значит, действительно происходит нормальное, добросовестное, творческое научное освоение текста.

Правда, с научностью в строгом смысле этого слова все равно остаются проблемы. «В литературоведении существует своеобразный “комплекс собственной неполноценности”, вызываемый тем, что оно не принадлежит к кругу “точных наук”. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком “научности”» [20, с. 14] – это сказано Д.С. Лихачевым в связи с попытками структурализма решить проблему – привнести в литературоведение точность и тем самым поставить его на прочную научную основу. Но, с одной стороны, как пишет цитируемый Д.С. Лихачевым Д.П. Горский, даже в области точных наук «неточность /.../ производит за ученого ту огрубленность, ту идеализацию, без которой не может быть построена научная теория» [20, с. 16], а с другой стороны, невозможно не согласиться с

М. Бахтиным, который настаивал на *инонаучности* гуманитарного знания и дал этой инонаучности замечательное определение: «Пределом точности в естественных науках является идентификация ( $a = a$ ). В гуманитарных науках точность – преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнавание чужого и т. п.)» [16, с. 371]. Есть, с нашей точки зрения, еще одна существенная причина «неточности» гуманитарного знания, к которой обратимся ниже, а пока зафиксируем высказанную М. Бахтиным позицию и свяжем ее со сделанными ранее методологическими выводами, которые, в свою очередь, подтвердим примером.

Чтобы, *преодолевая чуждость чужого, не превратить его в чисто свое*, следует придерживаться соответствующих правил научной корректности: помнить о границе, соблюдать дистанцию, понимать целостность предстоящего явления и признавать его суверенность вещи в себе, а соответственно невозможность искусственного рассечения системы сцеплений, расчленения целого на самостоятельные части и рассмотрения частей вне целого и вне их связей друг с другом.

Для примера попробуем превратить «чуждость чужого» в «чисто свое», то есть «пересечь границу», – вернее, воспользуемся реальным спонтанным опытом такого пересечения.

На уроке литературы в 10-ом классе, в ходе разговора о романе «Преступление и наказание», возникло абсолютное непонимание между учительницей, которая настаивала на аморальности старухи-процентщицы, и учениками, кивавшими на недавно открывшийся ломбард (дело было в середине 90-х годов прошлого века) как на свидетельство того, что давать деньги под залог и под проценты – вполне нормальный, самым государством узаконенный способ получения дохода. Никакого «паука», «кровососа» и «эксплуататора» ученики видеть в Алене Ивановне не желали: она ведь ничего ни у кого не отнимала, рассуждали они, а, напротив, *давала* деньги под залог – а то, что брала за это проценты, – вполне нормально: с какой стати она должна благодетельствовать тому же Раскольникову, выручать его без выгоды для себя? кто он ей – брат? сват? Попытки учительницы вызвать чувство брезгливости по отношению к человеку, наживающемуся на чужом несчастье, успеха не возымели, а овладеть ситуацией и направить разговор в нужное русло она не смогла. Между тем, дети по-своему были правы, и



надо было дать им нагуляться вокруг темы, примерить ее к затекстовой реальности, но затем – вернуть их «домой», в роман, с помощью очень простого вопроса: а как сам автор относится к этой героине? И вот тут, без вариантов, им пришлось бы признать: автор относится к ней не лучше, чем Раскольников, ибо старуха *эстетически* отвратительна. Чего стоит одна только шея, похожая на куриную ногу, не говоря уже о острых и злых глазках и смазанных маслом волосах, скрученных в крысиную косичку. Ни одной положительной черты, ни одной детали, позволяющей сказать: конечно, она не из лучших представителей рода человеческого, но вот ведь пожалела же нищего... Никаких «но». Отвратительна, и точка. И это притом, что Достоевский был страстным апологетом человеческой сложности, непредсказуемости, *широкости*, парадоксальности. Почему же погибшую под топором старуху он, как и ее убийца, видит и изображает «вошью»? Более того, в самый момент убийства, описанный натуралистически подробно, мы, читатели, испытываем ужас, отвращение и, одновременно, жалость, сострадание – к *убийце*, а не к его жертве. Что это – способ оправдания Раскольникова, а тем самым – его теории и его преступления? Так ведь с оправданием ничего не получается – сам герой внутри себя его не находит, и на всякий собственный довод в пользу случившегося вслед за Сониным отчаянным «...разве можно так... нет, это не так, не так!» бессильно соглашается: «Сама видишь, что не так!» Нет аргументов. Ни один не сопоставим с содеянным. Ни одним не искупается загубленная жизнь. Все – *не то, не так*. А от безысходности герой взрывается новым приступом злобы и ненависти к убитой ростовщице: «О, ни за что, ни за что не прощу старушонке!» Убийца – жертве? Не простит? Чего? Как это ни тривиально – *урока, опыта*. Отвратительная ранее, физически не существующая ныне, старуха-процентщица гибелью своей под его топором подтвердила непреложность, непреступимость, неотменимость категорического императива «Не убий!» «Вошь» не «вошь», плоха, хороша, отвратительна, обаятельна, тысячу раз омерзительна, – все равно: «Не убий!» Иначе, если ты все-таки человек и человеком остаться пытаешься, неизбежно и неотвратимо осознаешь: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» Роман Достоевского об этом, а не о том, выгодна ли экономически и допустима ли морально ростовщическая деятельность. Хотя и о ней попутно можно порассуждать, и этот предмет вполне

может оказаться интересен современному читателю. Но – расширив границы разговора, мы должны осознать это расширение и вовремя остановиться и сузить их до эстетически корректного предела – художественной целостности обсуждаемого произведения.

В рамках избранной нами темы, по-видимому, необходимо задаться вопросом, в какой мере универсально понятие целостности, в частности, приложимо ли оно к авангардистскому, постмодернистскому тексту, который создается «не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [21, с. 424], то есть построен на свободном включении в себя разных языков, на размывании границ, на способности к переформатированию в соответствии со встречной готовностью читателя включиться в игру свободного, не регламентируемого и не ограничиваемого авторской волей текстопорождения. Не ставя перед собой задачу распространения сформулированных выше положений на эту специфическую литературную область заведомой деконструкции, тем не менее, заметим, что порой даже в самых радикальных своих вариантах (см., например, романы В. Сорокина, в частности его «образцово-показательный» в этом плане «Роман») замешенный на бунте против «тоталитаризма» классики постмодернистский текст не знает другого способа самоутверждения, как схватиться за раскольниковский топор и устроить «последний и решительный» погром в мире классической эстетики, для того чтобы на ее обломках утвердить действительно тоталитарную эстетику огульного отрицания, то есть в конечном счете такой текст может оказаться носителем своей, агрессивно направленной на «первоисточники», которыми он питается и создается, целостности.

И, наконец, о последнем аспекте рассматриваемой проблемы, и, одновременно, о том, что, кроме вышеизложенного, не позволяет литературоведению сравняться в точности и объективности с другими науками.

Приведенное выше высказывание М. Гершензона содержит, на первый взгляд, странный выход за пределы темы. Живописуа способ адекватного, непредвзятого восприятия художественного произведения, Гершензон заключает: «...так должен входить сюда лишь тот, кто жаждет научиться трудному искусству быть самим собою» [19, 55]. Речь идет о проникновении в художественный мир – казалось бы, причем тут *искусство быть самим собою*? Но в tomto и дело, что возможность такого проникновения неразрывно свя-

зана с личностью исследователя, и не только с его искусством быть самим собою, но и с масштабом и содержанием этой самости, ибо «подлинное понимание в литературе и литературоведении всегда исторично и персонифицировано» [16, с. 365]. Вот эта персонифицированность понимания и есть не поддающаяся исчислению важнейшая составляющая интерпретации.

Структурализм (как и его предтеча формализм) потому, в частности, не преуспел в придании литературоведению статуса строгой науки, что *целостности художественного произведения* противостоит в качестве воспринимающей инстанции не просто инструментальная вооруженность и методологическая оснащенность, но вся профессиональная и личностная полнота, то есть *человеческая целостность исследователя*. Не идеального – против чего как против невозможности и мертвечины справедливо протестовал Бахтин – а реального, эмоционального, заинтересованного, но при этом адекватного, открытого художеству, готового *рыскать по дебрям свободного духа*.

Исследователь говорит о тексте, о произведении всем своим опытом, всем своим существом, всей своей человеческой сущностью. Он говорит не только о тексте, он говорит с текстом, и через текст – о себе, о своем, – а это не поддается расчету, параметрическому учету, и это в немалой степени определяет *инонаучность* литературоведения (как и философии), сближая его с его предметом – художеством.

Событие встречи целостного исследователя с художественной целостностью есть событие нового текстопорождения, результат которого зависит от обоих участников. «Всякая действительная жизнь есть встреча» [22, с. 21], – утверждал М. Бубер, который символически описал преобразование раз-и-навсегда-созданного Оно в здесь-и-сейчас-переживаемое Ты, то есть, в нашем случае, – текста в произведение: «...превратившееся в Оно, застывшее в вещь среди прочих вещей наделено предназначением и смыслом, согласно которым оно преобразуется вновь и вновь. Вновь и вновь – так положено было в час Духа, когда он вложил себя в человека и зародил в нем ответ – объектное должно воспламеняться, преобразуясь в настоящее, возвращаться к той стихии, из которой вышло, должно созерцаться и проживаться людьми как присутствующее» [22, с. 37]. Так проживается искусство. Результат такой встречи-переживания и фиксирует интерпретация. Ну, а на случай, если она

нас не удовлетворяет, если достичь искомой полноты раскрытия образа не удалось, мы, в нашей инаучной области, запаслись утешительным обетованием: «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [16, с. 373]. Но это, конечно, не значит, что можно искусственно застопоривать текст и игнорировать одно из ключевых методологических понятий – художественная целостность.

### Цитированная литература

1. Есаулов И.А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия //Проблемы исторической поэтики. Вып. 3. Евангельский текст в литературе XVIII – XX веков. – Петрозаводск, 1994.
2. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» //Эко У. Имя розы. – М., 1989.
3. Померанц Г. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – М., 2003.
4. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – М., 2004.
5. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский: Вечные спутники. – М., 1995.
6. Неретина С., Огурцов А. Время культуры. – СПб., 2000.
7. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000.
8. Добролюбов Н.А. Избранные статьи. – М., 1978.
9. Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М., 1991.
10. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995.
11. Гроссман Л.П. Достоевский. – М., 1965.
12. Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. – М.-Л., 1964.
13. Толстой Л.Н. Письма Н.Н. Страхову 23, 26 апреля 1876 г. //Толстой Л.Н. Полное собр. соч.: В 90 т. – Т. 62. – М., 1953.
14. Гиришман М.М. Целостность литературного произведения //Проблемы художественной формы социалистического реализма. В 2 т. – Т. 2. Внутренняя логика литературного произведения и художественная форма. – М., 1971.
15. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л., 1972.

16. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
17. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
18. Смирнов И. Смысл как таковой. – СПб., 2001.
19. Гершензон М. Мечта и мысль И.С. Тургенева. – М., 1919.
20. Лихачев Д.С. О точности литературоведения // Литературные направления и стили. – М., 1976.
21. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
22. Бубер М. Два образа веры. – М., 1995.

#### **Анотація**

Поняття художньої цілісності розглядається у статті у зв'язку з актуальними питаннями методології літературознавчого дослідження. У ході розгляду різних підходів до рішення проблеми інтерпретації літературного твору обґрунтовується значення цілісності як одного з ключових методологічних понять.

#### **Annotation**

In the article the literary wholeness is investigated in connection with actual questions of the methodology of literary investigation. In the process of analysis of different approaches to the problem of interpretation of the literary work the importance of the literary wholeness as one of the key methodological subjects is presented.

*Стаття надійшла до редакції 15.12.2006*  
*Статья поступила в редакцию 15.12.2006*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО КАК ТВОРЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Один из самых распространенных упреков литературных критиков – отсутствие или недостаточность в произведении художественного единства, что позволяет ставить под сомнение самую художественность этого произведения. Конечно, здесь попутно возникает и проблема адекватности литературной критики – ведь нередки случаи, когда произведению отказывают в художественных достоинствах лишь на том основании, что прилагают к нему такие критерии, которым художник вовсе не стремился соответствовать. Именно новаторские произведения чаще всего подвергаются такого рода упрекам.

По-видимому, в этих литературно-критических недоразумениях есть определенная закономерность, вызванная тем, что художественная новизна – это, как правило, новая форма художественного единства.

Какие бы творческие цели ни ставил перед собой художник, какая бы идея ни владела его воображением, чтобы осуществить свой замысел, ему необходимо каким-либо способом преодолеть раздельность и разнородность не только разнообразного материала, но и самого текста. Текст – дискретен, это его онтологическое свойство, не говоря уже о различных текстовых образованиях (контексте, интертексте и др.). Поэтому творческая задача художника, в сущности, сводится к тому, чтобы преодолеть текстовую дискретность, воплотить в ней нечто недискретное, целостное, притом таким образом, чтобы раздельное и нераздельное составляли единое целое.

Понятно, что универсального метода, который позволял бы преобразовывать текстовую, жизненную и какую-либо иную дискретность в ее противоположность, не существует. Каждый элемент, оказывающийся рядом с другим элементом, требует особого, специального способа их «соединения», причем такого, который одновременно соединял бы эти элементы со всем художественным целым.

Существующие типологии методов позволяют видеть в истории литературы закономерную смену представлений о художе-

ственным и, соответственно, о мировом единстве, помогает ориентироваться в литературном процессе. В тоже время эти методологии обнаруживают определенное, глубинное, структурное сходство между собой, которое выражается в соотношении фундаментальных понятий – единого и многого.

Если представлять искусство как осуществляемое единство «запредельного» и «предельного», тогда достаточно ограничиться различием трех степеней этого единства: *тождество, сходство и связь*:

тождество – определяет единство глубинное, вне различий, присущих предельному миру;

сходство – показывает внутреннее, сущностное единство внешне разделенных явлений, представляя центральную и потому, видимо, наиболее важную степень художественного единства, т.к. совпадает с его внутренней целью – соединять разные планы бытия;

связь – выражает разнообразные соотношения в мире множеств и различий.

Если глубинное тождество всех проявлений художественного целого выражается в понятии «миф», то соотношение сходства и связности – в понятиях «метафора» и «метонимия». Взаимодействие этих единств образует целостную, динамически функционирующую систему, называемую художественным произведением.

Тождество. Глубинное тождество всех внешних явлений, не исключая и явления искусства, представляет, конечно, лишь гипотезу, но гипотезу весьма традиционную и распространенную. Именно глубинным тождеством художественных явлений объясняется единство человеческой цивилизации и возможность диалога между народами, разделенными языками и культурами. «Язык, взятый в абсолютном смысле или сам по себе, есть только один, точно так же как разум только один, - писал Шеллинг, - но, подобно тому как из абсолютного тождества выделяются различные вещи, точно так же из этого единства образуются различные языки, каждый из которых составляет замкнутое целое...» [1, с.187-188].

Сходство. Понятие «сходства» имеет исключительное значение для искусства, поскольку является основанием для реализации его основной художественной функции – мимесиса, или «подражания», т.е. для осуществления художественной реальности, аналогичной реальной действительности.

Сходство является также предпосылкой основных средств художественной реализации – параллелизма, сравнения, метафоры, которые, помимо своих частных целей, преследуют и более общую – выражают самую сущность искусства, оформляют то или иное высказывание как именно художественное. Как писал Ю.М.Лотман, «то, что принято называть тропами, <...> представляет собой всеобщий закон поэтического текста» [2, с.117], или, как пишет, обобщая мнения многих исследователей, Б.П.Иванюк, метафоричность «относится к основополагающим атрибутам постмифологического сознания, придающим ему онтологическую устойчивость, что подтверждается всей его практической деятельностью, прежде всего, образопорождающей» [3, с.5].

Именно благодаря метафоричности устанавливается не прямое, а именно художественное, образопорождающее единство формы и содержания, если под формой понимать «систему функциональных отношений, которые осуществляются между структурными составляющими метафоры» (т.е. между «предметом», «предикатом» и «аргументом»), а под содержанием – «резонанс смысловых отношений» между этими структурными составляющими [3, с.10].

В широко известной работе «Слова и вещи» (1966) М.Фуко различает четыре типа подобия: «пригнанность», «соперничество», «аналогия» и «симпатия», располагая их по степени сближенности. Отметим, что, по нашей классификации, «пригнанность» примыкает к понятию «связь», «связность», а «симпатия» - к другому полюсу – к «тождеству». Сравним: «“Пригнанностью” являются такие вещи, которые, сближаясь, оказываются в соседстве друг с другом. Они соприкасаются краями, их грани соединяются друг с другом, и конец одной вещи обозначает начало другой. Благодаря этому происходит передача движения, воздействия, страстей, да и свойств от вещи к вещи. Таким образом, на сочленении вещей возникают черты сходства» [4, с.62]. Художественное единство, возникающее на основании «пригнанности», или, говоря более привычными словами, «соположения», «смежности», традиционно называется метонимическим. Другое пограничное явление – «симпатия» - тяготеет к противоположному полюсу художественного единства, к тождеству, об этом М.Фуко пишет с полной определенностью: «Симпатия – это настолько мощная и властная инстанция *Тождества*, что она не довольствуется тем, чтобы быть просто



одной из форм сходства; симпатия обладает опасной способностью *уподоблять*, отождествлять вещи, смешивать их, лишая их индивидуальности, делая их, таким образом, чуждыми тем вещам, какими они были. Симпатия изменяет вещи в направлении тождества...» [4, с.69].

Связность. Факт связности художественного произведения, даже если речь идет об авангардной литературе, сомнений не вызывает. «Связность – общее свойство всех текстов, как рассчитанных на эстетическое восприятие, так и не рассчитанных», - пишет Ю.В.Шатин [5, с.28]. В отличие от целостности, которая «всегда содержит потенцию органического развития», в основе связности «лежат только механические принципы», отсюда «синонимическая взаимозаменяемость элементов» [5, с.28-29].

Структурная связность и содержательная целостность, с точки зрения лингвистики, являются двумя основными признаками текста: «оба признака неразрывны и накладываются друг на друга. Присутствие только одного из признаков еще не свидетельствует о целесообразно построенном тексте» [6, с.48]. Правда, в художественном тексте, как известно, возможны «особые случаи», когда, скажем, бессвязный или бессмысленный текст, тем не менее, обладает и особого рода связностью, и своего рода смыслом. Но даже эти особенности не отменяют главного: целостность и связность текста – это проявления его единства, только целостность выражает единство разрозненных явлений в их узнаваемом сходстве и даже тождественности, то связность показывает единство явлений в их различиях и соотношениях.

Если связность художественного произведения очевидна и не требует специальных пояснений, то сохраняется теоретическая непроясненность относительно типологии художественных связей. Если принимать за основу лингвистический подход к тексту, рассматривая его как сложное высказывание, имеющее определенную систему внутритекстовых связей, тогда классификация этих связей должна отражать представление об уровнях этой системы, например, так, как предлагают Л.Г.Бабенко и Ю.В.Казарин:

- (1) логико-семантические связи – обусловленные концептуальностью текста и его соотносительностью с определенным фрагментом действительности;

- (2) грамматические связи – обусловленные закономерностями грамматического согласования и грамматической зависимости;
- (3) прагматические связи - обусловленные особенностями индивидуально-авторского стиля [7, с.182].

Логико-семантические связи, как отмечают исследователи, строятся на повторе информации и, в зависимости от характера повтора, могут быть контактными и дистантными, полными и частичными. С учетом художественных задач текстообразования, логико-семантические повторы подразделяются на полные тождественные, частичные лексико-семантические, тематические, синонимические, антонимические, дейктические и др. Грамматические связи основаны на повторах грамматической семантики и грамматическом согласовании словоформ и синтаксических конструкций, имеющих текстообразующее значение. Наконец, прагматические связи, рассчитанные на сотворчество читателя, подразделяются на ассоциативные и образно-стилистические [7, с.183-194].

В такой классификации без труда узнается известное семиотическое положение о трех аспектах знака – семантики, синтактики и прагматики. Поскольку всякий текст – это сложно организованный знак, то естественно различать эти аспекты и в самом тексте.

Приняв за основу семиотический подход при определении типов художественной связности, отметим, что сами по себе эти аспекты, даже идеально представленные, не обеспечивают художественность высказывания, они присущи вообще любому осмысленному словесному высказыванию. Выскажем предположение: «художественными» внутритекстовые связи становятся именно тогда, когда они выражают (представляют, манифестируют) и другие степени художественного единства.– схождения и тождества.

Мы предлагаем рассматривать их по трем параметрам:

(1) по месту в структуре целого: *синтагматические* (связь элементов одного структурного ряда) и *парадигматические* (связь элементов разных структурных рядов);

(2) по логической определенности: *каузальные* (связь причины и следствия) и *акаузальные* (связь причины и следствия отсутствует или не осознается);

(3) по степени явленности: *эксплицитные* (зафиксированные в тексте) – *имплицитные* (незафиксированные в тексте, но узнаваемые или угадываемые).

Существуют, в свою очередь, очевидные соответствия и между этими параметрами: синтагматика выражается, прежде всего, в каузальности, в причинно-следственной связности как «рассказываемых событий», так и «событий рассказывания», и имеет фиксированные текстуальные обозначения; а с другой стороны, парадигматические связи преимущественно акаузальны и выражены неявно. Вместе с тем, поскольку эти соответствия не абсолютны (возможны, например, синтагматические связи, не связанные причинно-следственными отношениями, или причинно-следственные зависимости между разными структурными уровнями, и т.д.), целесообразно разграничить и типологизировать эти различия.

Синтагматика и парадигматика. В художественном целом различаются два основных вектора связности – синтагматический и парадигматический. Синтагматика организует линейное единство текстового множества, тогда как парадигматика проявляется как межуровневое единство, придавая произведению завершенность и замкнутость. Парадигматика – это единство художественных закономерностей, которым подчиняются все элементы целого: «в новом попавшем в текст элементе должен обнаружиться такой или иной признак, по принципу которого строится данная парадигматика» [8, с.282].

Синтагматика выражается очевиднее всего в сюжетно-фабульной и нарративной формах связности, благодаря чему удерживается и направляется читательское внимание. Когда эти формы ослаблены, текст рискует быть назван «бессвязным». Хотя в современной литературе и бессвязность может быть формой концептуально оправданной, а значит, эстетически значимой.

Парадигматические связи не столь очевидны, хотя именно они определяют концептуальную цельность произведения. Парадигматика выражается в различных повторах, побуждающих воспринимающего к сопоставлениям и обобщениям.

Художественное единство произведения предполагает, естественно, единство синтагматических и парадигматических соотношений, что обычно и происходит, однако известны случаи, когда художественное единство достигается при несовпадении внешних и внутренних форм связности.

Показательный пример – роман Л.Толстого «Анна Каренина», который первоначально был воспринят критикой как лишенный внутреннего единства. Но примечателен ответ писателя про-

фессору С.А.Рачинскому, который утверждал, что в романе «Анна Каренина» нет единства, потому что «нет архитектуры»: «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался». Затем он добавил фразу, имеющую важное теоретическое и литературно-практическое значение: «Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» [Цит. по: 9, с. 435]. Анализируя и комментируя это произведение, Бабаев приходит к заключению: «Во множестве сцен, характеров, положений современного романа строго выдержано художественное единство и единство самобытно-нравственного отношения автора к предмету» [9, с.435-436]. Ссылаясь на слова Толстого о том, что «в области знания существует центр, и от него бесчисленное количество радиусов» и что перед художником стоит задача «определить длину этих радиусов и расстояние их друг от друга», исследователь заключает, что именно так, двумя концентрическими кругами, и построен роман «Анна Каренина» - кругом Анны и кругом Левина: «сжимающимся и ведущим к отчаянию кругом жизни «исключений» и расширяющимся кругом полноты бытия и «настоящей жизни»... <...> В нем есть неотвратимая логика исторического развития, которая как бы предопределяет развязку и разрешение конфликта, и соотношение всех частей, в которых нет ничего лишнего, - признак классической ясности и простоты в искусстве» [9, с.436].

Таким образом, художественная модель произведения имеет отчетливо выраженную двунаправленность. Во-первых, это некоторая разноуровневая *вертикаль*, при этом не важно, сколько уровней и какие именно мы считаем необходимыми вычленить для своих исследовательских целей. Во-вторых, это некая *горизонталь*, поскольку литературное произведение существует во времени и предполагает временное восприятие, при этом разнородность горизонталей тоже не существенна, равно как и ее протяженность. Существенно важным для создания «художественной вертикали» и «художественной горизонтали» является преодоление их частей и частных, которых может быть неопределенное множество. «Вертикальная» соотнесенность всех уровней произведения образует его «парадигматику», горизонтальная – «синтагматику».

Каузальность и акаузальность. Каузальность, или причинно-следственная связанность элементов текста, представляет одно из

важнейших условий создания художественного «правдоподобия». Классические, особенно реалистические произведения – это, прежде всего, логически связный сюжет и столь же логически связанное повествование. Композиция может быть различна, сообразно той или иной художественной цели, но какой бы она ни была, она подчинена логике восприятия, а значит – причинно-следственной предопределенности. Каузальность предопределяет не только «единство действия», на котором настаивали Аристотель и классицисты, но в не меньшей степени и множественность действия, связывая воедино различные «сюжетные линии». Каузальность – это принцип логико-динамического соответствия, во-первых, «жизни» и «искусства», т.е. изображаемой действительности и формами ее изображения, а во-вторых, «искусства» и снова «жизни», т.е. изображенной действительностью и формами ее восприятия.

Помимо каузальных связей, воспроизводящих природные и жизненные закономерности, в художественном произведении воспроизводятся также иные соответствия, не сводимые к зависимости между причиной и следствием, которые, по-видимому, более специфичны для художественного мышления, чем каузальные соответствия, более характерные для научных построений.

Дихотомия каузальность/акаузальность существенна для понимания и межтекстовых явлений. Так, в 1920-е годы Ю.Н.Тынянов из этого различия вывел теорию литературной эволюции. Изучение эволюционного развития он представлял типологически, «через изучение ближайших рядов» литературы, в противоположность традиционному, генеалогическому рассмотрению – «при насильственном привлечении дальнейших, пусть и главных, каузальных рядов» [10, с.279].

Эксплицитность и имплицитность. Древнейшей и элементарной формой текстовой реализации художественных связей является параллелизм [11, 12]. На примерах параллелизма можно увидеть, что даже в отсутствии текстуально выраженной параллели она неизбежно предполагается, поскольку сама природа художественного явления представляет «систему параллелизма». В произведениях, организованных по принципу параллелизма, т.е. где параллелизм выступает как прием, механизм параллельных соответствий действует инерционно: «любое слово или предложение, попав в построенное на последовательном параллелизме поэтическое произведение, сразу же вовлекается под давлением этой системы в

плотную шеренгу связанных друг с другом грамматических форм и компонентов смысла» [11, с.127]. В произведениях более свободных параллелизм действует неявно: «каков бы ни был статус у строки, все в ней – ее структура и функции – неразделимо связано с ближайшим и отдаленным словесным окружением», поэтому задача исследователя – «обнаружить рычаги этого взаимодействия» [11, с.127].

Итак, художественное единство не однородно; оно обусловлено различиями в соотношениях частей и целого, которые можно классифицировать как тождество, сходство и связность.

### Цитированная литература

1. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966.
2. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Вып1. Введение, теория стиха // Труды по знаковым системам, I. – Вып. 160. – Тарту, 1964.
3. Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). – Черновцы, 1998.
4. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – М., 1977.
5. Шатин Ю.В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. – Новосибирск, 1991.
6. Валгина Н.С. Теория текста. – М., 2003.
7. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – М., 2003.
8. Farupo J. Введение в литературоведение. – Ч.І. – Katowice, 1978.
9. Бабаев Э.Г. Комментарии // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. – М., 1982. – Т.9.
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
11. Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.
12. Бройтман С.Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ. – Тверь, 2001.

### Анотація

У статті розглядається проблема художньої єдності в аспекті внутрішньої типології. Художня єдність подана як неодно-

рідна якість твору, у якому можливе розрізнення трьох ступенів цілісності: тотожність, схожість та зв'язок.

### Annotation

The problem of artistic unity in the aspect of inner typology is tackled in this article. Artistic unity is represented as non-homogeneous feature of the literary work in which it is possible to distinguish three degrees of integrity: identity, likeness and coherence.

*Стаття надійшла до редакції 10.12.2006  
Стаття поступила в редакцію 10.12.2006*

УДК 821.161.1-1.09

Пахарева Т.А.

### «АПОФЕОЗ ЧАСТИЦ» КАК ЦЕЛОЕ (СТИХОТВОРЕНИЕ И. БРОДСКОГО «ТОЛЬКО ПЕПЕЛ ЗНАЕТ, ЧТО ЗНАЧИТ СГОРЕТЬ ДОТЛА...»)

Только пепел знает, что значит сгореть дотла.  
Но я тоже скажу, близоруко взглянув вперед:  
не все уносимо ветром, не все метла,  
широко забирая по двору, подберет.  
Мы останемся смятым окурком, плевком в тени  
под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст,  
и слежимся в обнимку с грязью, считая дни,  
в перегнутой, в осадок, в культурный пласт.  
Замаравши совок, археолог разинет пасть  
отрыгнуть, но его открытие прогремит  
на весь мир, как зарытая в землю страсть,  
как обратная версия пирамид.  
«Падаль!» – выдохнет он, обхватив живот,  
но окажется дальше от нас, чем земля от птиц,  
потому что падаль – свобода от клеток, свобода от  
целого: апофеоз частиц. [1, с. 123]

Если пребывать в пространстве идей, заданных донецкой филологической школой, то целостный анализ лирического стихотворения – это тоже разговор о «частице», способной заместить целое,

точнее, предстать от имени целого, поскольку является тем самым «микрокосмом», который во всем подобен «макрокосму», художественному миру поэта. Можно здесь употребить и еще более характерное для донецкой филологической школы уподобление стихотворения клетке, которая содержит весь генетический набор, обуславливающий целостность организма. Представляется, что творчество И. Бродского не просто адекватно такому видению взаимоотношений между частью и целым, но во многом представляет собой художественное развитие этой проблематики на разных уровнях и в многообразных аспектах.

С этой точки зрения мы рассмотрим стихотворение «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» как своеобразную версию «Памятника» «по Бродскому» – то есть, как текст, содержащий эстетический «символ веры» автора и претендующий на программный статус в его поэзии. К соотношению с «Памятником» провоцирует не только общее содержание стихотворения Бродского (размышление о том, что в конце концов окажется «прочнее меди» и «выше пирамид», о том, что способно избежать смерти), но и множественные аллюзии на оду Горация, содержащиеся в нем. Так, слова «не все уносимо ветром», конечно, соотносятся с образом «бессильного Аквилона» («*Aquil(o) impotens*») у Горация; упоминание об отсчете дней («слежимся... считая дни») – с аналогичным упоминанием о «бессчетной череде лет» («*innumerabilis // Annozum series*») в горациевой оде; сама формула отрицания тотальности смерти – «не всё» («...уносимо ветром, не всё метла... подберет») – у Бродского почти буквально повторяет Горация («*non omnis moriag*»); наконец, употребление Горацием слова «часть» по отношению к тому, что избежит смерти («*multaque pars mei*»), концептуально осмысливается Бродским и ложится в основу той идеи бессмертия, которая самим поэтом формулируется как «апофеоз частиц». Так что стихотворение Бродского и в самом деле представляет собой «обратную версию пирамид» в том смысле, что в его вертикали с нетленной «частью», которая у Горация «превыше пирамид» («*pyramid(um) altius*»), коррелирует то, что пространственно мыслится как глубоко «подземная» субстанция и определяется как «перегной», «осадок», «культурный пласт».

«Археологический» колорит стихотворения Бродского и прием воображаемого диалога с ученым будущего, использованный в этом тексте, вызывает неизбежную ассоциацию не только с Гора-



цием, но и с Маяковским\*, также видевшим картину открытия «товарищами потомками» «культурного пласта» своего времени в не слишком эстетичной метафоре «окаменевшего дерьма» и вступавшим в спор с «ученым» будущего, который будет пытаться «освещать потемки» этой эпохи. Как и Маяковский, Бродский фактически в своем стихотворении заявляет о намерении говорить «о времени и о себе», так что и параллелью с Маяковским, так же, как и с Горацием, подчеркивается программный характер текста Бродского.

Вместе с тем, ключевое слово текста Бродского, выделенное как прямая речь, отсылает прежде всего к Бодлеру и его знаменитому стихотворению «Падалъ». Представляется, что уже первый стих Бродского является полемическим ответом Бодлеру. Заявляя: «Только пепел знает, что значит сгореть дотла», – Бродский, прежде всего, ставит под сомнение безапелляционность утверждения Бодлера о том, что это может значить только одно – разрушение целого:

И солнце эту гниль палило с небосвода,  
Чтобы останки сжечь дотла,  
Чтоб слитое в одном великая природа  
Разъединенным приняла. [2, с. 64]

В результате у Бодлера выстраивается классическая оппозиция тленной жизни в природе и нетленного бытия в искусстве, которое одно способно уберечь красоту от распада и сохранить «слитое в одном» навеки:

Скажите же червям, когда начнут, целуя,  
Вас пожирать во тьме сырой,  
Что тленной красоты – навеки сберегу я  
И форму, и бессмертный строй.

Бродский эту оппозицию решительно снимает, утверждая «свободу от целого» как «сверхцелое», отсутствием воплощенной формы сохраняющее возможность не одной, а бесконечного числа

---

\* Первым на глубинное родство Бродского Маяковскому указал, основываясь на стиховедческих данных. М.Л. Гаспаров в статье «Рифма Бродского» (Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М., 1995. – С. 83 – 92); подробный анализ параллелей с Маяковским проведен и в монографии А. Ранчина «"На пиру Мнемозины": Интертексты Бродского». – М., 2001.

форм, из которых ни одна не является окончательной, предпочтительной, но все в потенциальном состоянии сосуществуют на равных\*.

Здесь уместно вспомнить ту тенденцию в поэтической метафизике XX в., которая вначале репрезентировалась идеей «красоты бестелесной» символистов, а затем нашла отражение и в постсимволистских осмыслениях диалектики «воплощенности /невоплощенности» и которая у Бродского ассоциировалась с понятием «центробежности»\*\* [5]. Например, идея обретения в невоплощенном состоянии не одного гармоничного образа, но множества новых «гармоний» звучит у Гумилева в стихотворении «Телефон»:

Неожиданный и смелый  
Женский голос в телефоне, –  
Сколько сладостных гармоний  
В этом голосе без тела! [3, с. 223]

Мысль о вечности пребывания каждого явления в «довоплощенном» состоянии и о временности любого воплощения, любого «опыта» звучит и у Мандельштама:

Быть может, прежде губ уже родился шепот  
И в бездревесности кружились листья,  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты. [4, с. 202]

В той же логике понимания «частичности» как формы вечной жизни выстраивается Бродским и его едва ли не главный лейтмотив

---

\* В несколько ином ключе мотив «свободы от целого» интерпретируется в статье И. Служевской «Поздний Бродский: путешествие в кругу идей» (Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 9-36). Утверждаемая Бродским идея «свободы от целого» анализируется И. Служевской в контексте концепции пустоты как актуального для Бродского варианта метафизического пространства (см. с 22-23 указанной статьи).

\*\* Например, в интервью, данному в марте 1991 г. Д. Бетеа (см.: Иосиф Бродский. Большая книга интервью. Второе, исправленное и дополненное издание. – М., 2000. – С. 528-529), объясняя, что Пастернак, по его мнению, как поэт «микрокосмоса», менее интересен, чем Цветаева, Мандельштам и Ахматова, Бродский определяет последних как поэтов «центробежных», поэтов с «радиальным мироощущением», что по смыслу соотносимо именно с идеей «свободы от целого» как потенции реализоваться в разных направлениях.

– бытия в языке как бытия в форме «части речи». Здесь классический сюжет о бессмертии как бытии в слове индивидуально уточняется введением понятия «часть речи», причем это может пониматься и как «нетленная часть» личности («от всего человека вам остается часть // речи» [5, с. 415]), противопоставленная, по словам Бродского же, ее «части тленной», и, что особенно важно в контексте основного постулата поэтической идеологии Бродского о первичности языка, – как часть сверхличного языкового целого, «мирового поэтического текста» («часть речи вообще»). В таком случае «часть речи» – это та форма бытия, в которой сливаются границы «я» и «сверх-я», человек как микрокосм и мир как макрокосм, это именно та форма, в которой теряет смысл дилемма «быть или не быть», поскольку здесь и впрямь – «мертвый или живой, разницы... нет» [5, с. 274], между небытием и сверхбытием ставится знак тождества. Точнее всего такое понимание вечного «бытия-небытия» как «свободы от целого» соответствует той мировоззренческой модели, которую М. Бланшо, комментируя Ж. Батая, описал как «опыт-предел». Это, в частности, «то, в чем человек видит статус новой суверенности: суверенности безбытийственного бытия в бесконечном становлении той смерти, которую невозможно умереть» [6, с. 74].

Но тождество небытия и сверхбытия в художественной мифологии Бродского дублируется на ином уровне еще одним тождеством – «до-бытия» и «после-бытия», которое, в свою очередь, является ничем иным как очередным воплощением коррелятивной пары «эрос/танатос». В художественном мире Бродского эта пара выявляет свое единство как функциональное: и эрос, и танатос реализуются в функции **преображения\*** того объекта, который испытывает на себе их воздействие. С одной стороны, одним из самых характерных мотивов, оркеструющих у Бродского тему любви, является мотив любви-творения, наиболее явно реализованный в стихотворении «Я был только тем, чего...» (см. об этом, в частности: [7, с. 72-75]). С другой стороны, подобным же преобразующим воздействием отличается и смерть, архаическое тождество которой с любовью вновь актуализировано Бродским:

---

\* О проблематике превращения-преображения-метаморфозы у Бродского см.: Плеханова И. Формула превращения бесконечности в метафизике И. Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 36 – 53.

Смерть придет и найдет  
Тело, чья гладь визит  
Смерти, точно приход  
Женщины, отразит. [5, с. 273]

И опыт любви, и опыт смерти, таким образом, катастрофичны, поскольку, по определению самого Бродского, «катастрофа – // то, в результате чего трудно не измениться» [1, с. 103]. Так утверждение «апофеоза частиц» как формы вечного бытия приводит к целому комплексу ключевых категорий художественного мира Бродского.

«Частичность» как свобода от целого, заключающая в себе «сверхцельность», «самостоянье» человека, коррелирует у Бродского и с понятием «частности», «приватности» – недаром он с таким упоением говорил об английском слове «privacy» как слове, в котором воплощена традиция индивидуалистической свободы, свойственной западному мышлению. Эту «частность» как «частичность» в смысле свободы от целого Бродский декларирует уже в первых словах «Нобелевской лекции»: «Для человека частного, и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко – и, в частности, от родины...» [8, с. 5].

Следовательно, оппозиция «часть/целое» в контексте проблематики свободы может рассматриваться в творчестве Бродского не только в метафизическом, но и в политическом аспекте. И здесь свобода части от целого интерпретируется в логике, близкой метафоре «я-государства», но не в смысле Людовика, а в том смысле, который придал этой метафоре Велимир Хлебников в стихотворении «Я и Россия»:

Россия тысячам тысяч свободу дала.  
Милое дело! Долго будут помнить про это.  
А я снял рубаху,  
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,  
Каждая скважина  
города-тела  
вывесила ковры и кумачевые ткани.

.....  
Пала темница рубашки! [9, с. 216]

«Апофеоз частиц» в контексте политической программы Бродского соотносится, таким образом, со значимым для поэта идеалом свободы ча-

стного человека, и, следовательно, «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» и здесь подтверждает свой программный статус.

Таким образом, большинство основных тем и мотивов поэзии Бродского имплицитно содержатся в этом стихотворении, так что можно считать его именно тем «атомом», который в свернутом (потенциальном) виде содержит в себе вселенную. Впрочем, заявленный в тексте принцип «свободы от целого» предполагает и совершенно иные его интерпретации.

### Цитированная литература

1. Бродский И. А. Соч.: В 4-х т. – СПб., 1994. – Т.3.
2. Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. – М., 1991.
3. Гумилев Н. С. Соч.: В 3-х т. – М., 1991. – Т. 1.
4. Мандельштам О. Соч.: В 2-х т. – М., 1990. – Т. 1.
5. Бродский И. А. Соч.: В 4-х т. – СПб., 1994. – Т.2.
6. Бланшо М. Опыт-предел // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994.
7. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М., 2006.
8. Бродский И. А. Соч.: В 4-х т. – СПб., 1992. – Т.1.
9. Хлебников В. Собр. соч.: В 6-ти т. – Т. 2. – М., 2001.

### Анотація

Стаття виявляє шляхом цілісного аналізу програмний характер твору «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» у творчості Й. Бродського.

### Annotation

The article proves by the methods of complete analysis key standing of the «*Tol'ko pepel znaet, chto znachit sgoret' dotla...*» in J. Brodsky's poetry.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.2006  
Стаття постуила в редакцію 12.11.2006*

## ЦІЛІСНІСТЬ ЛІРИЧНОГО ЦИКЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ О.ОЛЬЖИЧА)

Ліричний твір, на думку М.Дарвіна, легко вступає у взаємодію з іншими. Цим пояснюються переваги лірики щодо інших родів літератури у сфері циклотворення. Окремий вірш виявляється в циклі частиною цілого, входячи в контекст, який складається з окремих, відносно самостійних творів, що становлять не певну суму, а якісно нове об'єднання, іншу художню реальність.

Цикл, з одного боку, зберігає характерні для лірики дискретність, перервність емоційних станів суб'єкта переживання, з іншого – дає можливість авторові глибше розкрити задум, змалювати ліричного героя багатогранно, передати зміну акцентів у сприйнятті життєвих явищ. Водночас це якісно відмінне від окремих розрізнених віршів ціле, що підтверджує додаткову роботу поета над групуванням і розташуванням творів у новій (вторинній щодо окремих текстів) художній єдності, якщо його задум виник пізніше окремих віршів.

Цикл дозволяє авторові творчо осмислювати ті теми й мотиви, які вже звучали в окремих творах, тобто виявляється унікальною формою повернення до емоційно пережитого. Як вважає Ю.Лотман, цикл – це наслідок інтеграції, «перетворення контексту в текст» [1, с.5], тобто поєднання кількох творів за певним принципом чи принципами. У цьому разі йдеться про внутрішній контекст окремого тексту, який Н.Енквіст [2] пропонує називати “ко-текстом” – на відміну від зовнішнього щодо тексту. Доцільність розмежування зовнішнього/ внутрішнього контексту зумовлена тим, що зазначене поняття вживається на позначення різних явищ і щоразу потребує чіткішої конкретизації, як, наприклад: літературний контекст, суспільно-політичний, історичний, авторський (творчий), “вертикальний” то-

---

\* „В новітніх теоретичних дослідженнях набуває чинності поняття „вертикального контексту”, що означає історико-філологічний К. певного твору або його частини і передбачає також адекватне сприйняття та естетичну оцінку тексту” (Соловей-Гончарик Е. Контекст // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.269).

що. Однак проблема диференціації контексту не входить у наші завдання, тому обмежимося лише попередніми міркуваннями.

Мета цієї статті – визначити специфіку ліричного циклу як інтратекстуальної єдності; простежити, як ціле підпорядковує собі окремі автономні тексти; з'ясувати, **як, якими** засобами досягається цілісність ліричного циклу, що виникає на основі цілісності відносно автономних віршів. Необхідність кореляції теоретичних положень із конкретним художнім матеріалом зумовлена розмаїттям циклічних структур, що різняться як ступенем єдності частин, так і якісними показниками. Тому для досягнення поставленої мети враховуються як праці, в яких розроблялися теоретичні аспекти циклу [3], так і дослідження про творчість О.Ольжича [4]; аналізуються ліричні цикли поета “Люкреція”, “Городок 1932”, “Незнаному Воякові” та інші, що дозволяють верифікувати теоретичні положення: скорегувати, підтвердити чи заперечити їх щодо конкретного художнього матеріалу.

Цілісність циклу виникає внаслідок дії доцентрової сили, зближення окремих віршів, що тяжіють один до одного тематично, ідейно, системою образів, поетикальними засобами тощо. Однак дія доцентрової сили наштовхується у циклі на протидію відцентрової, які, однак, не досягають максимального вияву, реалізуючись у межах цілого лише як тенденції. Тому напруга взаємодії протилежних сил і визначає специфіку цілісності: якщо переважають доцентрові тенденції, маємо поему; якщо відцентровий рух – цикл. При цьому беремо до уваги лише авторські цикли, а не редакторські чи читацькі.

Досі розрізнені, різні за тональністю, жанровими ознаками, вірші, згруповані автором у ціле, розкривають багатшу гаму почуттів, ніж окремий твір, передають послідовність переживань ліричного героя, його бачення світу. «Визначаючи цикл, нерідко говорять про збагачення вірша контекстом, – зауважує Є.Хаєв. – На наш погляд, це непорозуміння. Завершений твір не можна збагатити: в ньому поставлені всі крапки над І, досягнуто рівноваги всіх елементів. Зате його можна переосмислити, можна ввести в нього нові точки зору, можна переакцентувати його...» [5, с.57]. Цикл, отже, дозволяє виявляти зміну точок зору, акцентів висвітлення певного образу, як, наприклад, Люкреції з однойменного циклу О.Ольжича.

Наведений мовою оригіналу епіграф “...quantum ceteris praestet Lucretia sua» служить у циклі «Люкреція» відтворенню колориту давньоримської епохи, стає цитатою-імпульсом, що у тексті

реалізується через образний ряд: Люкреція – красуня, дбайлива дружина Коллятина, людина дії. Злочин розпусного Тарквінія, що збезчестив її, і викликана цим кров благородної Люкреції розбудили приспаний дух народу-завойовника, призвели до вибуху протесту і навіть зміни влади в Римі. Лейтмотивом циклу стали слова “Крізь сірий мармур часу проступає / Твоєї цери ніжна рожевінь” [6, с.62]. Ліричний герой циклу переживає давноминуле як теперішнє, тим самим максимально скорочує дистанцію між ним і героїнею: “Вір, до твоєї чистої краси / Мій чин життєвий буде відповідний» [6, с.61]. Для нього згадка про Люкрецію – це спосіб самовираження, віднайдення суголосного своїм відчуттям. Вчинок добродісної жінки, на його думку, породжує героїчні діяння: «І тисяч серць лунає хвалоспів / Тих, що пили ясні, піністі вина, / Що, обірвавшись, падали, як звір, / І, зранені, криштално-синіх гір / Черкали гордо крижані вершини» [6, с.62]. Таким чином, образ Люкреції «розростається», увиразнюється і набуває художньої значущості.

Циклу притаманна система взаємних змістових перегуків: замилювання зовнішньою красою героїні, схиляння перед її чарами, визнання, що рівної їй немає (“Нема рівні ні в Тарзісі, ні в Сардах!”; “На всьому світі не знайти рівні”), відчуття своєї співпричетності до того, що сталося, неодноразові звертання до тієї, яка впродовж віків хвилювала людські серця, і навіть сподівання на взаємність. Очевидно, натякається на ставлення Брута, котрий, вражений самогубством Люкреції, поклявся помститися за неї. Своєю рішучістю (як підкреслював Тит Лівій) він здивував присутніх при цьому батька і чоловіка. В основі смислової динаміки циклу лежить, отже, варіювання зазначених аспектів, зміна точок зору: то Коллятина, то батька Люкреції, то того, хто “другом бути все хотів”, то ліричного героя. Різні точки зору не відміняють одна одну, а співвідносяться в циклі. Завдяки їхній зміні досягається множинність висвітлення образу благородної Люкреції, перетинаються і корелюються різні погляди. Цикл, в основі якого наскрізний образ, дає можливість розкрити героїню очима інших персонажів, синтезувати різні точки зору. Як і роман, який допускає одночасне співіснування кількох поглядів на життя, кількох свідомостей у межах одного тексту, так і цикл дозволяє виявляти різні точки зору на певне явище чи предмет. Кожна з заявлених точок зору є відносно самостійною і водночас прагне максимального самовиявлення, не маючи можливості



відмінити інші, що реалізуються у циклі. У межах циклу не відбувається ні зближення різних поглядів, ні їх примирення.

Л.Ляпіна визначає п'ять характерних ознак циклу: авторську заданість композиції, відносну самостійність творів, “одноцентровість”, ліричний характер зчеплення віршів та ліричний принцип зображення [4]. Останній критерій здається недостатньо переконливим, оскільки в поемі, особливо, якщо врахувати динамічну взаємодію у ній ліричного та епічного первнів, він також виявляється. У зв'язку з цим, очевидно, необхідно брати до уваги перші чотири критерії, які, проте, не охоплюють усього розмаїття конструктивних прийомів.

Слушну думку про наскрізні символи, ключові слова, повторяючі як характерні ознаки циклу висловив В.Сапогов, проте, звичайно, їх не варто розглядати як визначальні для цієї інтратекстуальної, тобто внутрішньотекстової, єдності, що відтворює послідовність переживань чи градацію почуттів ліричного суб'єкта. Цикл – це свідомо організований контекст, завдяки якому переосмислюються раніше заявлені точки зору або вводяться нові. Те, на чому акцентувалася увага в окремому вірші, в інших текстах циклічної структури може виявитися маргінальним. При цьому необхідно враховувати співвіднесеність окремих частин у циклі, розрізняти ключові та периферійні тексти. Ключові, як правило, взаємодіють із периферійними і становлять семантичний центр циклічної структури. Оскільки взаємодія має динамічний характер, то може відбуватися перегрупування центру і периферії.

Ключовими у циклі О.Ольжича «Городок 1932» постають ті фрагменти, в яких висловлена реакція на перипетії боротьби, на погано підготовлену операцію з експропріації коштів, яка проводилася у Городку Ягайлонським. Напад на пошту, здійснений бойовиками, закінчився провалом: одного учасника було вбито, інший – сам застрелився, а Василя і Дмитра Данилишиних видали ворогові *свої ж*. Поета найбільше вразило те, що брат у братові бачив свого ворога.

Периферійні тексти в циклі зображують сіре місто, варіюють деталі ключових фрагментів, як, наприклад, згадку про «палючо-огненний» наказ, точніше реакцію на нього. Поет вдається до автологічного стилю, висловлюється афористично, переконливо: “Встає цитаделя духа – / Десятки літ боротьби” [6, с.85].

Через увесь цикл рефреном проходить звертання до побратимів по боротьбі, набуваючи нових відтінків. Пристрасне ствер-

дження, що випробувані у боротьбі товариші – єдина опора героя, змінювалося застереженням:

Товаришу любий мій, брате,  
Дивися у вічі рабам, –  
Як будете так воювати,  
України не бачити вам! [6, с.84].

Ці рядки перегукуються зі словами Данилишина, враженого тим, що саме *свої ж* зв'язали і віддали його суду. Орієнтація на уявного співрозмовника, виразний діалогізм художнього мислення зумовили численні звертання («Товаришу любий мій, брате...»), що поєднують публіцистично насажені рядки. Частковий збіг висловлювань («*Товаришу мій, брате, / Горіння одних бажань!*»; «*Товаришу мій, брате, / Нас вдруге єднає кров!*»; «*Товаришу любий мій, брате, / Опоро моя одна!*»; «*Товаришу любий мій, брате, / Дивися у вічі рабам...*») надає додаткової смислової напруги завдяки акцентуації певної подібності і водночас відмінності фрагментів. Інваріантна модель передтекстової ситуації, тобто тієї ситуації, яка передувала тексту, трансформувалася в циклі у ряд ситуацій-варіантів, що збільшили розрив між зображуваною реальною ситуацією та її художнім баченням. Згадане й уявлюване взаємонакладалися і породжували нові варіації. Ситуативні метатропи, на думку Н.Фатеевої, зумовлювалися впливом «небувалих комбінацій бувалих вражень» [7, с.56]. Повторення окремих сегментів тексту служило виявленню тотожного у відмінному, появі нових змістових можливостей завдяки несподіваним зіткненням. Ліричний герой розраховував на розуміння читача-побратима, на адресата, котрий буде носієм спільних з адресантом принципів, варіюючи ідею самопожертви національній ідеї та долаючи можливу неоднозначність імперативністю висловлювань. Комунікативно-художнє завдання, яке він ставив перед собою, зумовлювалося потребою висловитися з приводу погано підготовленої операції, сугестивувати енергію чину, обґрунтувати свою позицію і переконати інших у її правомірності.

Антитетичність поетичного мислення служить у циклі виявленню полярностей: *горіння – існування, життя – смерть, дух – плоть*. Пафосність висловлювань скорочує відстань між ліричним героєм і читачем, передбачає чіткість акцентів, що унеможливають різночитання. О.Ольжич виявляє «відкритий намір позбавити мистецтво поезії елементів поетичного мистецтва, зробити свої рядки якнайскелетнішими, якнайбезпосереднішими, своєрідно проза-

їчними і простими» [8, с.165]. Ритм циклу рвучкий, часом навальний, з переборами, зумовленими наявністю перешкод, напругою боротьби. Він як чинник «особливої життєподібності і водночас надорганічності художнього світу, що переборює мовленнєву дискретність і виявляє витoki глибинної неподільності буття світу і людини» [9, с.7], відбиває особливості зображуваної ситуації, що потребує негайного реагування, бо «як будете так воювати, України не бачити вам!» [6, с.84]. Між віршами циклу простежуються ідейно-тематичний та асоціативний зв'язки. Наскрізними постають образи «простих і суворих» слів, «віри граніт», що увиразнюють смислові акценти. Жертовність і самопосягата, які поетизуються автором, виключають сумніви і вагання, породжують особливу напругу тексту.

Цикл нагадує сфери, що перетинаються, накладаються, існують паралельно. Він виникає як монтажна структура, побудована на асоціативних зв'язках. Висловлені О.Ольжичем думки уточнюються, розвиваються, знаходять все нове підтвердження. Так, думка про те, що справу увінчують не слова, а діла згодом конкретизується: «Там втрат не буває, де жертва – / Здобутий в огні бастион!» [6, с.81]. Неспівмірність мети і можливих втрат при її досягненні зумовлюють пафосність викладу. Відчуття причетності до колективного «ми», до «війська незримого» нації становить внутрішній стрижень циклу, на який нанизуються ліричні фрагменти, породжені перипетіями боротьби.

«Городок 1932» – це вільний цикл, який виник внаслідок взаємного притягання тематично близьких віршів. На відміну від зв'язаного – вільний цикл не відзначається заданою послідовністю компонентів. Тут превалюють радіальні, а не лінійні зв'язки.

Високим ступенем єдності відзначається цикл «Незаномому Воякові». Адресованість його назви орієнтує на адекватну читацьку рецепцію, усвідомлення того комунікативного завдання, яке прагнув реалізувати автор. У номінативному акті домінує, отже, рецептивна інтенція. Цикл складається з окремих «брил»-фрагментів, які зцементовують метатекстові компоненти, ключові слова. Кожний із 32 фрагментів певною мірою повторює попередній, увиразнює і вносить нові штрихи в портрет борця. «Текстуальний збіг оголює позиційну різницю, – стверджує Ю.Лотман. – Різні розташування текстуально однакових елементів у структурі веде до різних форм співвіднесеності їх із цілим. А це визначає різницю трактування. І

саме збіг усього, крім структурної позиції, активізує позиційність як структурну смислорозрізнавальну ознаку» [10, с.166]. Тому повторення виявляється неповним уже хоча б тому, що інакше співвідноситься зі всім текстом і з іншими його компонентами.

У низці згаданих О.Ольжичем деталей помітні метатекстові фрагменти: самоцитування, тлумачення героїчних вчинків, сугестювання енергії чину: «Ми йдемо неухильно, ми йдемо до кінця, / І вибух голосить наш прихід» [6, 88]; «Ні кроку зі шляху, ні думки назад, / Ні хвилі даремне на місці!» [6, с.89]. Ці метатекстові компоненти, як вважає А.Вежбицька, «прояснюють семантичний візерунок основного тексту, поєднують його різні елементи, посилюють, скріплюють» [11, с.421]. Самоперегуки, самоцитування, комбінації ключових слів маніфестують цілісність циклу.

Поет наче варіює опорні слова («камінь», «залізо», «сталь», «криця», «дух», «воля» тощо), особливо інтенсивно – в циклічних структурах. Автоцитування дає можливість наголосити на тому, що могло лишитися непоміченим у попередньому творі. Воно (з точки зору автора) стає засобом актуалізації важливих думок, проте може мати й підсвідомий характер, як, наприклад: «І світло, що на голову сплива, / Крізь білий мармур цери проступає» («Алябастер»); «Твоєї цери ніжна рожевінь / Крізь сивий мармур часу проступає» («Люк-реція»).

Проартикульовані О.Ольжичем образи каменя, заліза мають інтертекстуальний характер: їх поетизували П.Тичина, Є.Маланюк, Ю.Липа та інші автори, і не лише українські. Якщо згадати, скажімо, вірші М.Гумільова, то його «Камінь» викликає асоціації з однойменним циклом О.Ольжича. Неоднозначність інтерпретації поетамі одного з найскладніших образів помітна, проте безсумнівно й спільне: відчуття сили і водночас застиглості каменя (О.Ольжич), «схованого пламени» (М.Гумільов).

Як правило, при виникненні нової єдності спостерігається перерозподіл, перекомпонування вихідних компонентів тексту, частково виявлених знову. Лейтмотиви скріплюють фрагменти циклу: «Він [вітер. – В.П.] віє, шалений, над стернями днів...»; «Він [вітер. – В.П.] віє диханням солоним, як кров / П'янкми океанових надрів...» [6, с.97]. Послідовність цитованих фрагментів чи їм подібних багато разів варіюється, щоразу заново монтується у читацькому сприйнятті і в такий спосіб нарощується система конотативних значень. Найбільш важливими, як підкреслює І.Арнольд, є «повто-

рювані в даному тексті значення, що виступають у незвичайних поєднаннях» [12, с.130]. Повтори на внутрішньотекстовому рівні конкретизують, увиразнюють, доповнюють висловлене, скріплюють фрагменти тексту. Вони не вимагають обов'язкового нагнітання слів, якщо мова йде про повтори думки, ідеї.

На думку Я.Мукаржовського, «усвідомлення смислової єдності, що відбувається при сприйнятті <...>, більшою чи меншою мірою визначено внутрішньою організацією твору, але воно не зводиться до враження, а має характер зусилля, в результаті якого встановлюються відносини між окремими елементами сприйнятого твору» [13, с.209]. Отже, реципієнт визначає, чи кожний текстовий елемент несе відбиток цілого, яким чином він пов'язаний із попереднім і наступним фрагментами. Читач відновлює цей взаємозв'язок у процесі сприймання цілого з більшою чи меншою мірою адекватності. Йдеться, власне, про «діапазон коректних і адекватних прочитань» [14, с.290], що визначається як об'єктивними, так і суб'єктивними передумовами.

Цикли О.Ольжича різняться ступенем внутрішньої єдності, принципами групування віршів. «Цілісність циклу, – як підкреслює М.Дарвін, – знаходиться у прямій залежності від ступеня структурної автономності його складових елементів, а його єдність слід розглядати як єдність протилежностей, що характеризується дією як доцентрових, так і відцентрових сил» [15, с.486]. При цьому доводиться враховувати напругу взаємодії протилежних сил, які проявляються як тенденції, не маючи можливості витіснити одна одну. Вірші циклів «Кремій», «Камінь» слабко зв'язані між собою, цикл «Люкреція» більш цільний у порівнянні зі згаданими завдяки наскрізному образу, що надає йому смислової значущості. Згруповані у цикли ліричні твори часто не мають окремої назви: вони входять у ціле, виділяючись лише графічними засобами. Номінативну функцію виконують тоді перші рядки ліричних творів, що розвивають, уточнюють чи заперечують висловлене в попередніх.

Цілісність ліричного циклу не має системного характеру. Вона виникає внаслідок інтеграції найближчого контексту і виявляється в його компонентах, тобто відносно самостійних творах, що відбивають, з одного боку, дискретність сприймання, з іншого – багатогранність буття. Можливість виокремлення одного вірша з циклу, його відносна самостійність у межах цілого вирізняє цикл від поеми.

**Цитована література**

1. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981.
2. Энквист Н.Э. Параметры контекста // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1980. – Вып. IX.
3. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. – Кемерово, 1983; Дарвин М.Н. Поэтика лирического цикла. – Кемерово, 1987; Ляпина Л.Е. Лирический цикл как художественное единство // Проблемы целостности литературного произведения. – Воронеж, 1976.
4. Вонторський А.Ю. Образ світу в поезії Олега Ольжича: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд філол. наук (10.0101). – Львів, 2002; Іванишин П. Олег Ольжич – герольд нескореного покоління. – Дрогобич, 1996; Ковалів Ю. „Празька школа» на крутосхилах „філософії чину”. – К., 2001; Неврлий М. Ольжич на тлі празького літературного доквілля // Сучасність. – 1998. – Ч.2.
5. Хаев Е. Проблема композиции лирического цикла // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово, 1980.
6. Ольжич О. Незнаному Воякові. – К., 1994.
7. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000.
8. Координати: Антологія сучасної поезії на Заході. – Мюнхен, 1969. – Т.1.
9. Гиришман М.М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф.И.Тютчева // Литературоведческий сборник. – Донецьк, 2003. – Вып. 15-16.
10. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970.
11. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып. VIII.
12. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. – СПб., 1999.
13. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Пер. с чешск. – М., 1994.
14. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. – М., 2002.

15. Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, С.Н.Бройтман. – М., 2000.

#### **Аннотация**

В статье определяются особенности лирического цикла, пути достижения его целостности. Особое внимание уделяется тем элементам, которые способствуют восприятию его как единого целого.

#### **Annotation**

The article defines peculiarities of the lyric cycle and ways of its integrity. Special attention is paid to those elements that make it appear more unified.

*Стаття надійшла до редакції 12.01.2007*

*Статья поступила в редакцию 12.01.2007*

**УДК 82.09**

**Астрахан Н.И.**

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Проблема интерпретации литературного произведения значительна и актуальна, поскольку затрагивает целый ряд литературоведческих и общенаучных проблем, взаимозависимость которых отражает специфику современного гуманитарного знания. Интерпретация – одна из важнейших составляющих бытия литературного произведения, которое может быть рассмотрено как своеобразная гносеологическая модель бытия как такового. Эту проявляющуюся в сложной диалектике сходства и различия связь между бытием искусства и всеобщим бытием видели уже античные ученые. А.Ф. Лосев пишет об убежденности Аристотеля в том, «что между искусством и природой не может быть никакого сущностного различия в характере создания ими завершенных форм» [1, с. 684]. При этом единственное различие между ними Аристотель видит лишь в том, «что в природе действующая причина есть сама эта природа, в

искусстве же действующая причина, то есть художник, находится вне создаваемого произведения» [1, с. 684]. Современная наука подтверждает точку зрения Аристотеля исходя из различных методологических установок: художественное творчество и искусство слова в частности может быть осмыслено в контексте единства энергетических процессов, охватывающих биосферу (Л.Н. Гумилев), или гносеологических процессов, характеризующих ноосферу земли (В.И. Вернадский), или семиотических процессов, обуславливающих существование семиосферы (Ю.М. Лотман).

В литературоведении проблема интерпретации традиционно является основной проблемой герменевтики – науки о понимании художественного текста. П. Рикер прямо определяет «герменевтическую проблему» как «проблему интерпретации», отмечая взаимосвязь понятий «понимание» и «герменевтика» и выводя этимологию последнего из текстов Аристотеля: «у Аристотеля *hermeneia* не ограничивает себя аллегорией, но имеет отношение ко всему значению; *hermeneia* – это понимание значения, которое и является герменевтикой, которое и интерпретирует действительность соответственно себе» [2, с. 229]. Очевидно, что у Рикера размышление об интерпретации литературного произведения очень естественно переходит в размышление о литературном произведении как интерпретации действительности, о «постижении действительности путем знакового выражения» [2, с. 230]. Способность литературного произведения вести и автора, и читателя к пониманию и выражению истины крупнейший представитель литературной герменевтики Г.-Г. Гадамер связывал с природой слова, которое в поэзии «в такой мере заклиняет существование, что оно становится почти схватываемым» [3, с. 221]. «Фундаментальным приобретением нашего опыта как существ временных, – пишет Гадамер, – является фактичность того, что все вещи мы утрачиваем, что наша жизнь выцветает и выглядит в дальнейших воспоминаниях как почти не-реальная. Но стихотворение не выцветает. Поэтическое слово иногда останавливает время» [3, с. 221]. Можно говорить о способности поэтического слова возвращать утраченное прошлое или «со скоростью звука» (И. Бродский) двигать сознание поэта в будущее. Но нельзя не согласиться с мыслью Гадамера о том, что поэтическая речь «разыгрывает свое собственное теперь» и что в лирическом стихотворении «самодостаточность загадочно появляется там, где



содержание поэтического слова можно интерпретировать по-разному» [3, с. 221].

Самодостаточность литературного произведения связана, видимо, именно с фактором времени, со способностью пребывать во времени. Обеспечивается эта способность вос-создающей, со-творческой деятельностью читателя. Художественный текст неизменен, статичен. Литературное произведение существует только в динамике, в процессе, в связи с событием создания, субъектом которого является автор, или воссоздания, субъектом которого является читатель. Поэтому литературное произведение событийно не только в бахтинском смысле слова (событие, о котором повествуется, и событие повествования), но и в хайдеггеровском; литературное произведение – это со-бытие автора и всех читателей, бывших в прошлом, существующих в настоящем и возможных в будущем. Таким образом, открытость литературного произведения, о котором писал У. Эко, – это прежде всего открытость ко времени, порождающему новых читателей, новый контекст и вследствие этого – новые прочтения. Когда же Р. Барт предлагает заменить «ньютонское представление» о литературном произведении новым представлением о Тексте, Текст с большой буквы не противопоставляется им произведению, а вбирает в себя всю его диахронную глубину: «произведение понятое, осознанное, воспринятое во всей полноте его символической природы – это и есть, собственно, текст» [4, с. 381].

Пребывание литературного произведения во времени – его бытие – является по сути выходом за пределы литературы в сферу живой жизни. Основные понятия, которыми описывается это бытие, имеют и экстралитературное и интралитературное значение. Слово может быть рассмотрено как элемент и первичной (естественный язык) и вторичной (поэтический язык) моделирующей системы. Автор является одновременно и биографической личностью, внеположенной литературному произведению, реальным человеком, которого сам процесс работы над произведением внутренне перестраивает, меняет, создает, и определяющим фактором единства всех элементов формы и содержания литературного произведения, имманентным автором, формой присутствия которого в произведении является стиль [5]. Интерпретация – это и универсальный способ выражения понимания, «нацеленный на модифицирование внутреннего мира субъекта» [6, с. 6], и важнейший момент бытия литературного произведения (от авторской ин-

терпретации, проявившейся в названии, эпитафии и т.д., до творческой интерпретации, результатом которой становится новое литературное произведение). Таким образом, слово и художественное («сжатое искусством») слово, личность и творческая личность, произвольная и художественная интерпретация являются не просто противоположностями, конкретизирующими оппозицию действительность – литература (искусство слова), а взаимосвязанными определяющими факторами единого жизнетворческого процесса, субъектом и объектом которого является человек.

По замечанию И. Бродского, «существование литературы подразумевает существование на уровне литературы – и не только нравственно, но и лексически» [7, с. 11]. Причем литературное произведение, в отличие от музыкального, например, не оставляет человеку «возможность выбора между пассивной ролью слушателя и активной исполнителя, произведение литературы – искусства, по выражению Монтале, безнадежно семантического – обрекает его на роль только исполнителя» [7, с. 11]. Следовательно, существование читателя на уровне литературы и существование литературы на уровне читателя очерчивают сферу пересечения литературы и действительности, в которой разворачивается бытие литературного произведения. При этом позиции автора и читателя можно рассматривать лишь как относительно, условно разделенные. Автор так или иначе выступает в роли читателя по отношению к своему произведению (известен эпизод жизни Л.Н. Толстого, когда писатель, уже отказавшийся от художественного творчества, зачитался случайно снятой с полки «Анной Карениной», не узнав сначала своего романа). Диалог между автором и читателем, которым и является литературное произведение, в пределе предполагает равенство, о чем в своей «Нобелевской лекции» (1987) говорил И. Бродский: «Равенство это – равенство сознания, и оно остается с человеком на всю жизнь в виде памяти, смутной или отчетливой, и рано или поздно, к стати или не к стати, определяет поведение индивидуума» [7, с. 11]. Интересно, что Бродский, отталкиваясь от мысли, что основное отличие человека от животного связано с речью, называл поэзию основной целью человечества как биологического вида.

Устойчивая традиция сопоставления бытия литературного произведения (и вообще произведения искусства) с биологическим бытием отчетливо прослеживается в XIX веке (от романтических аналогий между творчеством в природе и искусстве до идей Аполлона Григорье-

ева), но восходит, конечно, к античности (о чем упоминалось выше). Такого рода параллели в научных текстах XX века обретают дополнительные оттенки значения. Так, Ю.М. Лотман отмечает, что произведения искусства «могут увеличивать количество заключенной в них информации», и это «уникальное свойство» «придает им черты сходства с биологическими системами и ставит их на совершенно особое место в ряду всего созданного человеком» [8, с. 399].

Органичность литературного произведения М.М. Гиршман связывает с феноменом целостности, отражающим целостность бытия [5]. «Целостность чего бы то ни было есть состояние самодостаточности, завершенности, индивидуальной полноты и неизбыточности», – замечает В.И. Тьюпа [9, с. 20]. Называя системность и целостность двумя «разными аспектами единой реальности» [9, с. 20], исследователь раскрывает их диалектическую взаимосвязь: если система характеризуется такими понятиями, как дискретность, дифференциация многих элементов, оппозиционные отношения между элементами, управляемость, энтропия, то целостность соответственно является континуальной, предполагает интеграцию элементов и доминантные отношения между ними, саморазвитие и неисчерпаемость целого [9, с. 21-22]. «Литературоведу – как ученому, – отмечает Тьюпа, – остается... анализировать внешнюю данность художественного текста как систему, направляя этим путем свое познание на произведение как целостность, что открывается ему в своей полноте и неизбыточности лишь в-его эстетическом переживании» [9, с. 26].

Органическое, неосознанное единство аналитического и синтезирующего моментов характеризует процесс непосредственного восприятия художественного текста и развертывания в сознании читателя идеального поэтического мира. Это единство выступает в качестве необходимой предпосылки бытия литературного произведения, которое не существует без вос-создающей, со-творческой, деятельности читателя. Но в литературоведческой практике достижение равновесия между анализом и синтезом оказывается проблематичным. Именно поэтому параллельно с формальной школой развивается герменевтика, одновременно с постструктурализмом – рецептивная эстетика.

Преодоление методологического разрыва между анализом художественного текста и интерпретацией литературного произведения воспринимается как насущная потребность сегодняшнего

литературоведения. Чрезвычайно интересным представляется объективно происходящее сближение позиций представителей разных (часто противоположных) литературоведческих школ, возникновение определенной семантической плоскости, в которой пересекаются разные литературоведческие концепции.

Так, Ю.М. Лотман, рассуждая о том, что «объект в процессе структурного описания не только упрощается, но и доорганизовывается, становится более жестко организованным, чем это имеет место в действительности» [10, с. 546] обосновывает необходимость создания динамических моделей семиотических объектов и систем. Если художественный текст рассматривается исследователем как семиотическая система, то статическая модель (описание) структуры становится результатом анализа художественного текста, а построение динамической модели с учетом диахронных «игровых» отношений между системными и внесистемными элементами, которые обуславливают превращение «ядра» структуры в «периферию» [10, с. 554] и наоборот, имеет отношение к интерпретации литературного произведения.

Р. Ингарден, с точки зрения школы рецептивной эстетики исследуя проблему познания литературного произведения, противопоставляет «индивидуальное чтение» определенного литературного произведения и «априорный анализ общей идеи “литературное произведение”» [11, с. 140]. Он говорит о схематичности литературного произведения, отмечает, что «литературное произведение искусства (как и каждое литературное произведение вообще) следует противопоставить его конкретизациям, которые возникают при отдельных прочтениях произведения» [11, с. 141]. В то же время, анализируя смену фаз чтения в процессе конкретизации и вводя понятие «временной перспективы», Ингарден пытается выявить наиболее статические элементы процесса, которые позволили бы описать «текущую структуру» литературного произведения именно как структуру.

Таким образом, между статическим описанием структуры художественного текста и индивидуальной конкретизацией литературного произведения как между двумя полюсами находится «динамическая модель» текста (Ю.М. Лотман) и «текущая структура произведения» (Р. Ингарден), дистанция между которыми не воспринимается как непреодолимая.

Понятия «модель», «моделирование» в терминологии литературоведения начали активно функционировать в связи с развитием

методологии структурального анализа художественного текста. Общенаучный метод построения абстрактной модели исследуемого объекта мог быть перенесен в литературоведение только после аналогичной методологической экстраполяции в области лингвистики, «после Соссюра» (Ю.М. Лотман). Поскольку объединение разных подходов к литературному произведению, их сосуществование согласно принципу дополнительности воспринимается как продуктивное в сегодняшнем литературоведении, понятие «модель» может оказаться достаточно гибким и многофункциональным для реализации этого принципа.

Слово «модель» и его эквиваленты во французском (*modèle*) и итальянском (*modello*) языках восходят к латинскому слову *modulus*, имеющему значение «мера, мерило, образец, норма». Мера – одна из центральных категорий античной эстетики. «Принципом меры пронизано все эстетическое сознание древних греков, – отмечает Шестаков. – Мера – это и принцип поведения, и норма восприятия, и закон развития Вселенной, и структура художественного произведения» [12, с. 67]. Знаменитое высказывание Протагора о человеке как мере всех вещей, имеющее прежде всего гносеологическое значение, безусловно, значимо и эстетически, так как эстетическая реальность – это реальность, измеренная человеческим сознанием. А.Ф. Лосев показывает, что Аристотель «приходит к творческому и становящемуся пониманию единого, когда оно делается *мерой* для той или другой вещи» [1, с. 244]. Таким образом, обнаруживается генетическое родство понятий «мера» и «модель». Оно проявляется в их амбивалентности, способности одновременно функционировать и в идеальном (мыслительном, гносеологическом), и в материальном (предметно-конкретном) плане, существовать до объекта (быть первообразом) и возникать после его создания (подражать объекту).

В самом общем виде можно выделить следующие уровни функционирования понятия «модель» в литературоведении:

- художественная модель как определение литературного произведения в плане его соотношения с действительностью;
- аналитическая (статическая) модель художественного текста как функциональная характеристика его структуры и ее внутренних противоречий;

- интерпретационная (динамическая) модель литературного произведения как форма его актуализированного бытия в процессе читательской рецепции;

- теоретическая модель как описание литературных фактов, механизмов их порождения, закономерностей развертывания литературного процесса на основе той или иной теоретико-литературной методологии;

- семиотико-культурологическая модель как интертекстуальная интерпретация «знаковости» литературоведческих теорий.

Отношение между определенной системой и ее моделью характеризуется, кроме прочего, «транзитивностью, то есть модель модели является моделью исходной системы» [13, 399]. Если произведение является моделью действительности, согласно принципу транзитивности, литературоведческая модель выступает как своеобразное возвращение литературного произведения к действительности. Анализ художественного текста воссоздает структурность действительности. Интерпретация литературного произведения воссоздает целостность действительности через целостность события интерпретации, проявляющуюся в наличии временной перспективы и субъектности.

Таким образом, результатом и анализа художественного текста, и интерпретации литературного произведения фактически есть построение их моделей, то есть моделей моделей. Описание структуры художественного текста по существу представляет собой его статическую модель. Интерпретация является динамической моделью литературного произведения - момент динамики особенно подчеркивается в теоретических характеристиках литературного произведения: если Р. Ингарден говорит о последовательности фаз чтения, М.М. Гиршман обращает внимание на ритм, становление, развертывание и завершение целостности литературного произведения. Таким образом, постижение бытия литературного произведения во всей его полноте, предполагает переход от анализа художественного текста к интерпретации литературного произведения, то есть от статической модели текста к динамической модели произведения.

Рассматривая произведение искусства как художественную модель действительности, Ю.М. Лотман сравнивает художественные модели с научными и игровыми: «В игровой модели каждый ее элемент и вся она в целом, будучи самой собой, является не только собой. Игра моделирует случайность, неполную детерминирован-

ность, вероятностность процессов и явлений. Поэтому логико-познавательная модель удобнее для воспроизведения языка познаваемого явления, его внутренней сущности, а игровая – ее речи, инкарнации в случайном по отношению к языку материале» [8, с. 391]. Статическая аналитическая модель художественного текста – это в чистом виде научная, логико-познавательная модель, направленная на воспроизведение структуры художественного текста как своеобразного поэтического языка, вторичного по отношению к естественному языку. Динамическая интерпретационная модель литературного произведения ближе к игровой модели, воспроизводящей поэтическую речь в новой контексте, на новом материале, в процессе перевода на другой язык. Ю.М. Лотман называет спектакль «сыгранным словесным текстом пьесы». Характерно, что творческие интерпретации литературного произведения (фильм, снятый по литературному произведению, спектакль, поставленный по пьесе, балет, либретто которого написано на основе литературного произведения и т.д.) часто оказываются более объективным и глубоким проникновением в суть интерпретируемого произведения по сравнению с произвольными или ангажированными «научными» литературоведческими интерпретациями. Видимо, это связано с тем, что момент смещения исходного произведения в процессе талантливой творческой интерпретации является осознанным и учетным, не произвольным, но мотивированным.

Заметим также, что исторически творческая интерпретация литературного произведения (т.е. создание динамической интерпретационной модели литературного произведения) предшествовала и анализу художественного текста, и специальным научным интерпретациям, о чем свидетельствует, например, развитие античной эстетической мысли. Каждое исполнение «Илиады» и «Одиссеи» было их творческой интерпретацией. Поэмы Гомера, сохраняясь в памяти своих исполнителей, жили вместе с ними, с каждым исполнением обретая новое качество. Текстуализация поэм, осуществленная специальной «комиссией при Писистрате», означала окончание процесса создания их художественного текста, отражала стремление отделить поэмы от их вторичных интерпретаций. С этого момента стало возможным изучение текста поэм. Запись поэм изменила форму их бытия, возложив функцию рапсодов на читателей, но совершенно очевидно, что творческая интерпретация этих произведений продолжается по сей день – в разных формах, на раз-

ных языках. Таким образом, интерпретация литературного произведения – является необходимым моментом его бытия, в отличие от анализа художественного текста, который в процессе этого бытия играет второстепенную, подчиненную роль.

Но в процессе понимания бытия литературного произведения, его научного исследования, анализ и синтез, динамика и статика должны быть взаимосвязаны и уравновешены. Понимание направлено на художественный текст как материальную данность, на структуру текста, воспринимаемую читателем и исследователем как воспроизведение языка самой действительности. Ю.М. Лотман, отмечая, что «между пониманием и непониманием художественного текста оказывается очень обширная промежуточная полоса», связывает «разницу в толковании произведений искусства» с органическим свойством искусства, способностью «коррелировать с читателем и выдавать ему именно ту информацию, в которой он нуждается и к восприятию которой подготовлен» [14, с. 36]. При этом предложенное Р. Якобсоном и принятое в лингвистике разделение «правил грамматического синтеза (грамматика говорящего) и грамматики анализа (грамматики слушающего)» [14, с. 36] в художественной коммуникации обретает особую сложность. Осознание закономерностей построения структуры художественного текста не может не быть относительным. Грамматика слушающего всегда иная по отношению к грамматике говорящего, и максимальное их сближение все равно в принципе не может быть полным. При этом сам процесс описания структуры художественного текста предполагает замену текста его статической моделью, которая игнорирует все элементы, воспринимаемые на фоне осознанных структурных закономерностей как случайные, незначимые, внесистемные.

«Если описание, элиминирующее из объекта все внесистемные его элементы, вполне оправдывает себя при построении статических моделей и требует лишь некоторых коэффициентов поправки, то для построения динамических моделей оно в принципе создает трудности: одним из основных источников динамизма семиотических структур является постоянное втягивание внесистемных элементов в орбиту системности и одновременное вытеснение системного в область внесистемности, – пишет Ю.М. Лотман. – Отказ от описания внесистемного, вытеснение его за пределы предметов науки отсекает динамический резерв и представляет нам данную систему в облике, принципиально исключаящем игру ме-



жду эволюцией и гомеостазисом» [10, с. 546]. Поскольку литературное произведение может существовать только в динамике, только в процессе его создания автором и воссоздания читателем, поскольку оно входит во всякий новый временной контекст как то же и другое по отношению к самому себе, научно описать его бытие можно только с помощью динамической модели. Особенности функционирования динамических семиотических систем Лотман описывает, используя оппозиции системное – внесистемное, однозначное – амбивалентное, ядро – периферия, необходимое – излишнее. Стратегия интерпретации как динамической модели литературного произведения направлена именно на толкование значимости «внесистемного, амбивалентного, периферийного, излишнего» в художественном тексте, то есть того, что оказывается неопианным статической аналитической моделью, выключенным из нее. Именно здесь следует искать авторские интерпретационные модели литературных произведений и их программы, опора на которые обеспечивает корреляцию интерпретационной стратегии автора и читателя (исследователя). Являясь элементами художественного текста, авторские интерпретационные модели литературного произведения и их программы не вписываются в структуру, выпадают из нее, что и позволяет распознать, выделить их. Есть очень интересные примеры того, как программы авторских интерпретационных моделей литературного произведения реализуются в литературных произведениях данного же автора или его последователей по линии генезиса или истории (терминология Ю. Тынянова) литературных фактов. Это показывает, что «внесистемность» такого рода элементов требует нового художественного контекста.

Таким образом, переход от статической модели текста к динамической модели произведения в сознании исследователя означает переход к новому уровню понимания и художественного текста, и литературного произведения. В принципе на следующем этапе представление о структуре художественного текста должно быть дополнено и изменено с учетом результатов общей интерпретации, что приведет к осознанию их как промежуточных, то есть потребует новой интерпретации и так до бесконечности. Здесь бесконечность задана не только неполнотой наших представлений о сущности всеобщего бытия, отраженного в бытии литературного произведения, но и тем, что в процессе уточнения этих представле-

ний змінюється сутність людини, яка і закрита, можливо, в постійному становленні, в динаміці розуміння і вираження.

### **Цитована література**

1. Лосев А.Ф. Історія античної естетики. Аристотель і поздня класика. – Харків - М., 2000.
2. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
3. Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
4. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
5. Гіршман М.М. Літературне произведение: теорія і практика аналізу. – М., 1991.
6. Демьянков В.З. Інтерпретація, розуміння і лінгвістичні аспекти їх моделювання на ЕВМ. – М., 1989.
7. Бродський І. Стихотворення. – Таллінн, 1991.
8. Лотман Ю.М. Тезиси к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем” // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Пб., 2000.
9. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. – Красноярск, 1987.
10. Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург, 2001.
11. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
12. Шестаков В.П. Классическая Греция // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. – М., 1962. – Т. 1.
13. Гастев Ю.А. Модель // Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Гл. ред. А.М. Прохоров. – М., 1974. – Т. 16.
14. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург, 2000.

### Анотація

У статті бугтя літературного твору розглядається в плані співвіднесення статичної (аналітичної) моделі художнього тексту та динамічної (інтерпретаційної) моделі літературного твору.

### Annotation

The article regards the literature work existence as a correlation between the fiction text static (analytical) model and the literature work dynamic (interpretation) model.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.2006*  
*Статья поступила в редакцию 12.11.2006*

УДК 82.0-1:808.1

Руссова С.Н.

### РЕЦЕПЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА И ФЕНОМЕН «АВТОРА-ИЗГОЯ»

Восприятие читателем (философом, критиком, переводчиком) и самим художником процесса художественного творчества, места и назначения искусства в познании действительности, роли творческой личности зависит от разнообразных исторических и социально-культурных факторов.

В романтической модели западной культуры художник занимал центральное место, ему единственному было доступно, по представлению романтиков, познание бессмертных идей, заключённых в разнообразные формы материального мира [1, с. 169-185]. Такая трактовка задач, стоящих перед искусством, придавала ему особую ценность и важность, особый смысл относительно других наук [2, с. 481].

Романтические представления о поэте, имеющие английские (байронический герой), немецкие («энтузиаст» йенских романтиков) и французские («парнасцы» и «проклятые поэты») корни, выявили тенденцию соединения жизненных и художественных текстов, условием восприятия текста стала легенда о личности поэта.

В свою очередь, литературная роль, «маска» явилась фактором, регулирующим реальное поведение поэта и восприятие его аудиторией.

Десакрализация литературы и автора, начало которой Р.Барт, У.Эко, М.Фуко, Э.Ауэрбах соотносят со второй пол.19-го века, с творчеством французских символистов, в частности С.Малларме, привела к осмыслению уничтожения тождественности автора биографического и автора-субъекта творчества [3, с. 306-349], к появлению взамен устойчивых литературных ролей «пророка», «художника», «трикстера», «изгоя» – новых ипостасей: «ремесленника», «частного лица», «писаря» («скриптора», в терминологии Р.Барта, «авторской функции» у М.Фуко).

Причина ухода литературы в чисто эстетическую, стилистическую сферу в Западной Европе видится в отвращении к современной культуре и обществу у поколения, пережившего французскую революцию и испытавшего острую нравственную неудовлетворённость от пустых фраз, в которые выродились идеи Просвещения и революции. Именно к этому времени относится разрыв писателя со своей аудиторией. Ряды читающей публики наполнились массами буржуа. Удовлетворение их читательских запросов, коммерциализация книгоиздательства привели, с одной стороны, к общему снижению художественного вкуса, а с другой – к тому, что произведение искусства стало товаром [4, с. 492].

В общем процессе десакрализации литературы каждой из западных культур свойственны определённые нюансы. Так, во французской литературе это явление соотносится со второй половиной XIX в., с творчеством французских символистов – Бодлера, Рембо, Верлена, Малларме. Именно здесь впервые в литературном произведении субъект творчества передает инициативу языку, перестав быть выразителем универсальной истины и превратившись в носителя «несчастливого» сознания – изгоя, отщепенца, «проклятого».

Вероятно, одним из самых ранних случаев проявления автора-«изгоя» в англоязычной литературе можно назвать Эмили Дикинсон (1830 – 1886), свою незаметность, обычность, неяркость возведшую в жизненный принцип. Добровольная затворница, ограничившая свой круг общения домашними, а потом и вовсе переставшая покидать комнату, не предназначала своих стихотворений ни для чужих глаз, ни, тем более, для печати и писала, не заботясь об их восприятии. Поэтическая форма у Э.Дикинсон предвосхитила поэзию XX века. Лаконичные, эпиграмматически краткие, ее стихо-

творения не имеют названий. В системе записи большую роль играет тире, заменяющее все знаки препинания и обозначающее ритмические и смысловые паузы. Ключевые слова, несущие особую смысловую и эмоциональную нагрузку, часто выделяются заглавными буквами. Ритмика стиха неровная. Рифмы – неточные.

Дисгармоничность поэтической формы Э.Дикинсон корреспондирует с ее представлением о дисгармоничности мира. Вселенная Э.Дикинсон полна противоречий, все на земле – лишь пролог к разочарованию или утрате. Непостижимы и чужды жизнь и природа, огромно и беспредельно человеческое одиночество, зато смерть пугающе реальна. Печатью скепсиса отмечены все области воззрений Э.Дикинсон – возможность человеческого общения, возможность выразить себя так, чтобы быть понятой, способность разума познавать мир, отношение к славе. Скепсис Э.Дикинсон всеобъемлющ, он разрушает привычные представления и связи вещей. Отвергнув общеприятное, она устанавливает свои связи между вещами, сближает несовместимое, сопоставляет несопоставимое:

I' m Nobody! Who are you? Are you – Nobody – too? Then there's a pair of us! Dont tell! they'd banish us – you know...	Я – Никто. А ты – ты кто? Может быть – тоже – Никто? Тогда нас двое. Молчок! Что доброго – выдворят нас за порог.
How dreary – to be – Somebody! How public – like a Frog – To tell your name – the livelong June – To an admiring Bog!	Как уныло – быть Кем-нибудь – И – весь июнь напролет – Лягушкой имя свое выкликать – К восторгу местных болот.* 1891[5, с. 1299-1300]

Характерно, что даже Томас Вентворт Хиггинсон, друг, корреспондент и редактор стихотворений Э.Дикинсон, которого она никогда не видела, человек, в какой-то мере связывавший ее с интеллектуальной и литературной жизнью эпохи, был шокирован поэзией Э.Дикинсон. Готовя ее посмертный сборник, он старался приукрасить ее стихотворения, своевольно исправлял тексты, чтобы придать им благозвучие и гладкость, а многие из лучших в сборник вообще не включил.

\* Перевод В.Марковой.

В немецкой культуре разрыв автора с аудиторией приходится на более поздний срок: на 2-ю половину 20-го века. Доказательством восприятия поэта здесь ещё в начале 20-го века в духе романтизма могут служить портреты Стефана Георге в виде Орфея (Мельхиор Лехтер, 1900) или серия офортов Томаса Теодора Гейне «Моды немецких поэтов в 1890-1911 гг.». Несмотря на возникновение новых направлений в искусстве, экспериментируя с ритмом и формой, немецкие поэты поколения Гуго фон Гофманстала, Германа Банга, Райнера Марии Рильке продолжали руководствоваться в жизни «дендизмом» О.Уайльда [6]. И только катастрофа 2-й мировой войны, трагедия Холокоста привели в немецкой литературе к скепсису по отношению к Слову и Речи как средствам Власти и орудиям манипуляций. Немецкая поэзия пошла по пути отказа от синтаксиса и грамматических правил, от формальных элементов стиха (рифмы, строфы), разложения образа [7].

Тем не менее, несмотря на то, что в современной немецкой поэзии репрезентативным направлением среди «поэзии природы» (Naturlyrik), политической лирики (politische Lyrik), «лирики будней» (Alltagslyrik) является герметизм [8], говорить о распространении литературной роли автора-«изгоя» здесь не приходится. Скорее, произошло дистанцирование всего корпуса литературы от читателя, и единственным, удовлетворяющим читательские ожидания, остаётся документальный жанр [9]. Хотя именно культовые фигуры для литературной молодежи, такие как Готфрид Бенн, Пауль Целан, Роза Ауслендер, ставшие надолго образцом для подражания в форме стиха, языке и даже поведении, – декларировали уход от общества, от политики – во внутреннее пространство культуры.

Так, последний сборник стихотворений Розы Ауслендер (1901 – 1988) «После всех слов» („Hinter allen Worten“, 1980) на всех уровнях текста демонстрирует неконвенциональность [10]. Стихотворения носят названия в духе композиций авангардистов – «Одиночество III» („Einsamkeit III“), «Назад IV» („Zurück IV“), «Чудо II» („Wunder II“), «Забудь I» („Vergiß I“). Все они написаны свободным стихом с асимметричными строфами и свободной композицией. Отсутствует пунктуация. Верлибры лишены начал и концов. О синтаксисе напоминают лишь заглавные буквы, по правилам немецкой грамматики указывающие на категорию существительного. Лишь изредка возникающие лексические повторы, вы-

полняющие роль «мерцающей» внутренней рифмы и фонетические константы не дают распасться стиху:

**Im Niemandshaus**

Ich wohne im Niemandshaus  
mit Vögeln  
und einer Schlange

Draußen schmettert  
jeder Tag  
ein anderes Lied

Meine Vögel haben  
herzliche Stimmen

Die Schlange wartet  
Auf den Biß [10, с.165]

**(В ничьем доме)**

Я живу в ничьем доме  
с птицами  
и змеей

На улице гремит  
каждый день  
новая песня

у моих птиц  
задушевные голоса

змея ждет  
чтобы укусить\*

Все эти элементы формы в соединении с главными темами философских размышлений или импрессионистских зарисовок направлены на выражение соответствия «духа и буквы», гармонии распада внешних и внутренних связей между миром и человеком. Одиночество человека равно одиночеству текста, а отсутствие понимания между адресантом и адресатом оборачивается уничтожением коммуникации вообще и на уровне синтаксиса в частности.

Однако несмотря на все признаки типа автора-«изгоя» в творчестве Р.Ауслендер приходится указать на определенный нюанс. В рецепции немецкой читательской аудитории поза дистанцировавшегося от общества поэта закрепилась на уровне ожидания, стала модной. Этому способствовало определенное, распространившееся в немецком обществе после второй мировой войны, настроение – осознание общественной вины. Поэтому еврейская поэтесса с самоощущением «изгоя», идентифицировавшаяся с жертвами нацизма, дважды пережившая эмиграцию, Холокост, одиночество и болезнь, не без воздействия возобладавшей государственной политики, ориентированной на преследование антисемитских настроений по зако-

\* Перевод мой (Р.С.)

ну, – была воспринята современниками как культовый автор и награждена многими литературными премиями, ее произведения были включены в известные антологии немецкой поэзии [11]:

**Was**  
(Что)

*Was*

soll ich euch schenken  
außer den Lichtblumen  
und Trauerblättern  
meiner Worte

Ich gehöre meinen Worten  
die euch gehören

1981

*Что*

я вам должна подарить  
кроме солнечных цветов  
и печальных листьев  
моих слов

Я принадлежу моим словам  
которые вам принадлежат\*

Описанная эволюция представлений об авторе – от «жреца» до «частного человека» и «изгоя» – справедлива лишь для западной модели культуры. Восточная поэтика (ближне- и дальневосточная) вплоть до новейшего времени функционировала как строго нормативная. В систему нормативов здесь входят не только жанры поэзии, но и самый образ поэта. Так, особенностью типологически близких культур Китая, Кореи, Вьетнама, Японии является сохраняющаяся до 20 века древнейшая трактовка литературы не как специфического словесного творчества, но как деятельности, неразрывно связанной с этическими идеалами конфуцианства. Пишущий включается здесь в общую историческую цепь литераторов, начиная с Конфуция [12, с. 31-48], поэтому единственно возможной литературной ролью является «благородный муж». Однако во время узурпации китайского трона монгольской династией Юань (XIII-XIV вв.) в связи с ухудшением общественного положения образованного населения актуальными стали буддийские и даосские настроения. Тогда в систему нормативов китайской поэзии вошли тема «Прочь от мира» и троп «Заросший полынью переулоч», символизирующие уход из общества и добровольное изгнание просвещенного человека. В современной культуре роль поэта-«изгоя»

---

\* Перевод мой (Р.С.)



утратила свою актуальность, но осталась как дань многовековой традиции на уровне стилизации.

В русской культуре феномен возникновения самоощущения автора-«изгоя» невозможно объяснить заимствованием стилистики «проклятых поэтов». Скорее, это закономерность развития литературы, проявляющаяся на определённом культурном фоне. В то же время, при всех равных – в диаспоре, в эмиграции, при смене политических режимов – роль автора-«изгоя» не становится репрезентативной. Она характерна для очень узкого круга литераторов, у которых традиционный для российской интеллигенции социально-психологический комплекс «изгойничества» накладывается на определённые личностные факторы: национальность (еврейство), принадлежность к определённой религии, уровень образованности. В эпоху тоталитарного государства позиция автора-«изгоя» – чужака, странного, чужого, не вписывающегося в общие нормы бытовой неустроенностью (О.Мандельштам, И.Бродский), манерой одеваться, предельно узким кругом общения (Р.Немировский) – явилась чрезвычайно сильным противостоянием государственному мифу: унификации мышления, тотальной эстетизации, пангероизму и тенденциозности. Автор-«изгой», ощущающий себя «чужим» в «своем» государстве игнорировал идеологические коды общества, взамен которых выдвинул особое кодирование, обеспечивающее герметичность текстов, их непроницаемость для непосвященной аудитории («Эзопов язык», «кукиш в кармане»). Если прибегнуть к схематической интерпретации внешнего и внутреннего пространства культуры, то для типа автора-«изгоя» моделью описания является противопоставленность «Я – ОНИ», где «Я» – это маркированный замкнутый мир, границы которого – это границы отдельного физического индивидуума. В парадигме вариантов поведения автора-«изгоя» – «уход в перевод» крупных поэтов, отказ от публикаций («писание в стол»), в конце концов – самоубийство.

Одно из выражений позиции автора-«изгоя» реализовалось в отказе от коммуникации, в молчании. По отношению к конформной речи молчание играло роль вызова. Сознательный выбор неподконтрольного обществу молчания – «действие, акцентирующее само себя, мотивированное ситуационно и поведенчески» [13, с. 50]. Примером такой позиции может служить поэма киевского поэта Рюрика Немировского, увидевшая свет уже после смерти поэта [14, с. 5-41] – «Песня трех апрелей. Неправильная поэма».

Годы жизни Рюрика Немировского (1923 – 1991) своей большей частью пришлось на эпоху тоталитаризма. Дружеские отношения поэта с А.Ахматовой, Н.Мандельштам, В.Некрасовым не обеспечивали ему ни вписанности в некое сообщество единомышленников, ни ощущения эзо- или экзотерической опоры, защиты. Жизнь Р.Немировского, известной в кругах киевской музыкальной интеллигенции личности, благодаря многолетней работе редактором журнала «Музична Україна» и браку с композитором Юлией Рожавской, сложилась таким образом, что ни его музыкальному ни поэтическому дарованиям не суждено было реализоваться. Учеба в консерватории по классу скрипки была прервана начавшейся войной, а поэтические опыты, среди немногочисленных ценителей которых были Е.М.Мелетинский (во время учебы в ташкентском САГУ – Среднеазиатском государственном университете), после – В.Некрасов, – никогда не предназначались для опубликования.

Об «изгойничестве» Рюрика Немировского сигнализирует неконвенциональность всех компонентов поэмы: отсутствие публикаций (ср. с устным бытованием текстов А.Ахматовой и О.Мандельштама), неписанность в жанровую парадигматику, разорванность синтагм текста, отход от конвенций графики, строфики, метрики и т.д.

«Неправильность» поэмы, заявленная в подзаголовке, ощущается на фоне парадигмы лирико-эпических, лирико-психологических, философских, исторических и других произведений этого жанра XX века. Поэма Р.Немировского не сопоставима с опытами его современников. В ней нет ни лирического, ни эпического сюжета. Пространство текста поэмы дискретно и в прямом смысле тоже: синтагмы текста, не связанные друг с другом, отделены отточиями.

Непропорциональность и разорванность фрагментов преодолевается гомодиетическим дискурсом – повествованием от первого лица, апофатическая позиция которого является единственным центром, скрепляющим воедино все описываемое и отрицаемое: время, пространство, поэзию, любовь, веру, жизнь, вообще весь мир. Главное для лирического субъекта поэмы – разотождествление с «другими», со всем остальным миром. Противопоставление проходит по всем позициям: внутренним ощущениям, самооценке, отношению к творчеству, к пространству и времени. Во всех проявлениях лирического субъекта подчеркивается состояние болезненности,

нездоровья («резиновые губы, высохший язык, рваная рана, дрожь в голове, рези в душе, боль, высохла в жилах кровь»). Это наблюдается и в категории «человек творческий» («стихоблевода, рифмованная икота, меж столбцов напутанные нервы, безысходные поэмы, безвыходная лирика») и, особенно в категории «рефлексия» («воспоминания-болезнь, дали в зубы, расшибся о камень, в грудь забили гвоздь, тошнит от букв, душевная болезнь, стихоточит болезнь, немощь, яда бокал или лекарства бокал»).

Это не «болезнь любви» Маяковского и не «высокая болезнь поэзии» Пастернака. Скорее, это нездоровье как минус-норма, противопоставленность норме «других», вплоть до отказа от жизни («брита защеконала шею, петля, застрелюсь, смерть, взлет до петли»). Лейтмотив болезненности лирического субъекта сочетается со скепсисом по отношению к собственному творчеству («корчить из себя поэта, словечки, пара пессимизмов, черные строчки, самобытьице») и самоиронией («тот, кто никто; негений; ха-ха»).

Внешние по отношению к лирическому субъекту пространство и время также отмечены ненормированностью и болезненностью, бесприютностью и бездомностью («карты целы – миры распороты; двадцатый век – это крест, это два креста»). Особенно негативно воспринимается время вообще и эпоха в частности («циферблат злорадствует, будни – сплошные конвульсии, гнилое столетье, железная рука эпохи, подбитый век на костылях»). Причем, различается время лирического субъекта, окрашенное «восходящим солнцем», «апрелями» и «хорошей погодой» – и время «других», когда и природа агрессивна («май ошетинился, дождь отпустил почвуину, гром изругал»).

Иронией и скепсисом окрашено отношение к «другим», в особенности, к творчеству и таким его компонентам, как пафос, социальный заказ, благозвучие. Ложное творчество в художественном мире Р.Немировского сочетается с неразличением, отсутствием личностных характеристик, стертой, неопределенностью («какой-то кто-то; кто-то»).

Едва ли не единственной опорой для лирического субъекта, несомненной ценностью, кроме внутреннего ощущения «апрелей», является благое творчество – культура прошлого, наука и – более всего – музыка. Из современных поэтов с пиететом представлены только две фигуры – Маяковский и Пастернак. Показательно их

«замаскированное» присутствие в поэме в виде аллюзий, интонации, графики стиха.

Справедливости ради, следует отметить существенную эволюцию в отношении лирического субъекта к «другим» на протяжении поэмы, что объективно обусловлено историей написания поэмы с 1943 по 1970-е годы. Так, в начале поэмы лирическому «я» противопоставлены «все» («битком набитый мир, все люди»). Главной характеристикой их является отсутствие индивидуальности, стертость, клишированность чувств, стереотипы. Лирический субъект воспринимает мир одетым в солдатские шинели, где все на одно лицо – лицо «строителя коммунизма». Однако к концу поэмы отторжение «сплошного стервья», «тухлых душонок», «туш», «чуши» и «скуки» переосмысливается и перерастает в понимание драмы этого «тоще-измученного мира», в котором «каждый – вдовец, сирота, пасынок», в жалость и сострадание к ним.

### Цитированная литература

1. Шлегель Ф. Фрагменты// Литературная теория немецкого романтизма. – Л, 1934.
2. Шеллинг Ф. Сочинения. В 2 т. Т.1. – М., 1987.
3. Барт Р. Нулевая степень письма //Семиотика/ Сост. и общ. ред. Ю.С.Степанова. – М., 1983.
4. Ауэрбах Э.Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.,1976.
5. The Heath Anthology of American Literature. – Boston - New York. Houghton Mifflin Company, 2004.
6. Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern. – Frankfurt am Main – Leipzig, Insel Verlag, 1992.
7. Lyrik von Jetzt. – Köln, DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2003.
8. Deutsche Gedichte. Von Walther von der Vogelweide bis Gottfried Benn. Waltrup – Leipzig. Thomas Hoof KG, 2004.
9. Hilde Domin. Wozu Lyrik heute. – Frankfurt am Main. 1993.
10. Ausländer Rose. Hinter allen Worten. Gedichte. – Frankfurt am Main, S.Fischer Verlag GmbH, 2002.
11. Deutsche Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart. – München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 2002.

12. Алексеев В.М. Китайская литература (Историко-библиографический очерк) // Алексеев В.М. Китайская литература. – М., 1978.
13. Богданов К. Очерки по антропологии молчания. – СПб, 1998.
14. Немировский Р. Песня трёх апрелей. Неправильная поэма // Самватас.К. – 1994. – №10.

#### Анотація

У статті розглядається феномен автора-“ізгоя”, що виникає на певному соціально-культурному фоні. Внаслідок різних обставин – національності, віросповідання, рівня освіти – автор-“ізгой” відчуває себе “чужим” у “своїй” державі, ігнорує ідеологічні коди суспільства, замість яких висуває особливе кодування, що забезпечує герметичність текстів, їх непроникність для невтаємниченої аудиторії. Феномен “ізгойництва” розглядається на прикладі англійської (Е.Дикинсон), німецької (Р.Ауслендер), російської (Р.Немировський) літератур.

#### Annotation

The phenomenon of author-“exile» is consider in this article, that appear on some social and cultural outback. As the result of different factors – nationality, religion, the level of education – author-“exile» find himself “alien” man in his “own” country, he ignores ideology codes of society, instead of them he offers specific code, that makes texts hermetic ones and they are not understandable to average auditory. Phenomenon of author-“exile» is considered on the examples of the English (Dickenson), the German (Auslander), the Russian (Nemyrovskiy) literatures.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.2006  
Стаття поступила в редакцію 11.11.2006*

## **АВТОР, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ И ГЕРОЙ В МОДУСЕ НАРРАТИВНЫХ УРОВНЕЙ «СОБЫТИЯ» И «ИСТОРИИ»**

Категория автора, так неоднозначно воспринимаемая в современном литературоведении, может стать (даже при условии её знакового отрицания) определяющей во всё более настойчивых попытках теоретически осмыслить закономерности общего литературного процесса. «Автор» как концепт, воплощающий семантическую заданность художественного текста, вписывается в широкую парадигму современных исследовательских теорий, по-разному манифестируя себя и на коммуникативных уровнях «адресант – текст – адресат», и в системе феноменологических предпосылок произведения как эстетически заданного объекта, реализующего свою художественную полноту посредством «социального взаимодействия трёх: говорящего (автора), слушающего (читателя) и того, о ком или о чём говорят (героя)» [Цит по: 1, с. 23]. В системе доминант рецептивной эстетики концепт «автора» может интерпретироваться как первичное воспринимающее сознание (автор как читатель); используя терминологию М.М.Бахтина, В.И.Тюпа говорит о «смысловой конвергенции» как «со-творческом со-пере-живании между организатором коммуникативного события (автором) и его реализатором (читателем, зрителем, слушателем) относительно объе-диняющего, а не разделяющего их эстетического объекта» в пределах рецептивной компетенции эстетического дискурса [1, с. 33].

В системе ценностных координат современной нарратологии категория автора едва ли не самая спорная. В традиционном понимании (как образ автора) она расщеплена на несколько понятий: имплицитного (в иной терминологии – внутритекстового) и абстрактного автора, однако само «расщепление» воспринимается нарратологами неоднозначно [См. об этом: 2, с. 49-53]. В любом случае данные категории выводятся за пределы коммуникативных уровней, поскольку не являются «изображаемой инстанцией».

Структурно более определённым в художественном тексте является нарратор, выступающий и как повествующая (эксплицитно или имплицитно выраженная), и как изображаемая инстанция.

Категория нарратора если и не снимает полностью вопрос об авторе, то во всяком случае ограничивает данный концепт рамками художественного текста. Однако функционально и терминологически нарратор в большей степени сближается с повествователем либо рассказчиком в том понимании данных терминов, которое использовалось в традиционном литературоведении для обозначения некоей повествующей инстанции, обязательно экспонирующейся в произведении и отграниченной от автора в субъективно-личностной его сущности. Тем не менее рассмотрение многих проблем современной нарратологии, выявляющих соотношение точек зрения и повествовательных позиций «организатора коммуникативного события» и героя, возможно и целесообразно в контексте постулируемого ранее соотношения слова автора и слова героя.

Отношение «автор-герой» может быть определено как изменяющаяся взаимосвязь «движущих сил стиля» (В.В.Кожин). Как стилевые переходы рассматривает изменение в русской литературе функций автора и героя и Н.В.Драгомирецкая, при этом исследователь выявляет диалектическую природу отношений категории автора и героя как инвариант отношения формы и содержания и – шире – как стилевое движение исторически изменяющегося творческого взаимовлияния внутреннего и внешнего, общечеловеческого и личного, в их взаимопереходах и преломлении в категории универсально-содержательные, исторические – человека и народа (природы) [3, с. 12-13].

Прагматической предпосылкой такого подхода может послужить преодоление литературой черт индивидуально-авторского субъективизма на грандиозном историко-культурном переломе (М.М.Гиршман) XIX – XX ст., а в дальнейшем – в литературе XX века, в особенности конца столетия – постепенного возврата к субъективному, но в иных ценностных ориентирах.

Движение литературы по пути «очищения» «слова героя от власти авторского слова» (М.М.Бахтин) может быть оценено как эстетически значимое высвобождение множества референтных смыслов художественного целого, выводящих его в широкое коммуникативное пространство культурно-исторического дискурса.

Особенно значим в таком контексте стилевой переход, осуществившийся в прозе Л.Н.Толстого и А.П.Чехова. По верному наблюдению Н.В.Драгомирецкой, «из всех великих предшественников Чехова Лев Толстой ближе всего подошёл к осуществлению его

стилевой задачи – размыканию внутренних художественных миров. В отличие от «диалектики ума» у Достоевского, процесса болезненного, часто убивающего героя во «внутренней клетке», «диалектика души» у Толстого – процесс возрождающий, ведущий к высвобождению и автора и героя из внутреннего мира» [3, с. 269]. Ещё более определённым явилось это высвобождение в произведениях Чехова.

В данной работе мы предпримем попытку рассмотреть особенности повествования в произведениях Л.Н.Толстого («Казак») и А.П.Чехова («Дуэль») в модусе нарративных уровней «события» и «история», в которых, на наш взгляд, достаточно релевантно отразился названный выше стилевой переход. В этой связи изменяющиеся отношения автора и героя, представленные в широком литературном контексте, могут рассматриваться не только как фактор содержательного движения литературы, но и в аспекте не менее значимого развития повествовательной формы.

В художественном мире Чехова происходит беспрецедентное «высвобождение» и собственного мира героя, и самой жизни из-под всевластного оценочного взгляда автора. Своеобразие новой повествовательной манеры было отмечено многими современниками Чехова. «Убиваете реализм. И убьёте Вы его скоро – насмерть, надолго <...> никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете», – так говорил в письме к А.П.Чехову по поводу «Дамы с собачкой» М.Горький [Цит. по: 4, с. 425]. Известна и высокая оценка художественного мастерства Чехова, данная Толстым: «У Чехова всё правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа. Он кидает как будто беспорядочно словами и, как художник-импрессионист, достигает своими мазками удивительных результатов» [5, с. 250]. Впрочем, в оценках прозы Чехова Толстой не был последовательным. Неоднократно отмечавшееся им отсутствие у Чехова «определённого мирозерцания», «идеи», отсутствие «окна в религиозное» [5, с. 221, 233], пожалуй, наилучшим образом характеризует новую повествовательную манеру Чехова; его принципиальный отход от субъективного, авторско-личностного, от принципов эпизации (по крайней мере, внешних), от единственной и авторитетной точки зрения на происходящее «размыкает» внутренний мир героя, даёт возможность различной оценки жизненных фактов, возможность их различного истолкования; таким образом, максимально расширяются



функции читательского сотворчества. Повествование у Чехова не запрограммировано на единственное сознание. *«Да, никто не знает настоящей правды... В поисках за правдой люди делают два шага вперёд, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперёд и вперёд. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»* [4, т. 7, с. 455] - мысли Лаевского («Дуэль») как нельзя лучше демонстрируют и жизненную истину, и общий поиск литературы, и самознание человека в ней.

Активизация позиции чеховского героя, «высвобождение» его слова из-под власти авторского слова означает усиление некоей обобщённой (коллективной, народной) точки зрения, однако не отрицает ценность индивидуального поиска истины героем Толстого, обладающим достаточно авторитетным взглядом на вещи. Поиск Олениным («Казачи») или Пьером Безуховым («Война и мир») общих основ бытия, приобщение их к народной жизни не снижают «жизнь внутри себя», но по-своему «размыкают её границы». Лев Толстой «довёл борьбу своих предшественников против личности и личного начала, не подчинённого «общей жизни», до предела, возможного в авторской системе» [3, с. 208].

Однако исчерпанным представляется путь лишь духовных поисков. Практическая деятельность Пьера, человека поколения декабристов, неочевидна, но чётко определена в тексте романа-эпопеи; об эволюции Оленина, человека 40-х годов, можно также говорить определённо, но какая-либо практическая его деятельность неясна. По верному наблюдению Ю.М.Лотмана, в «Казачах» «воскресение [героя – И.Р.] не происходит именно потому, что герой не находится в мифологически-экстремальной ситуации: нет ни преступления, ни связанных с ним отчаяния и исчерпанности всех земных путей, нет смерти – ни гражданской, ни фактической – всё сводится к барской прихоти» [6, с. 718]. Однако трудно представить Оленина по возвращении в высший свет по-прежнему ведущим такую же пустую жизнь, которую он осудил, живя на Кавказе, от которой отказался навсегда. Истина, открывшаяся Константину Левину («Анна Каренина») проста и не нова – «жить для души», но «учителем» оказывается мужик-крестьянин, а значит «освящение» чувства сопричастности земной жизни и любви к ней, которое он «всосал с молоком», а не приобрёл разумом, происходит «снизу», из глубины неосознанной (или подсознательной) сопричастности

всеобщему миру людей. Левин не пытается «опроститься», его приобщение к народной жизни становится возможным благодаря осознанию собственных внутренних истоков; духовное возрождение происходит не в «мифологически-экстремальной» ситуации смерти (или близкого конца), а через веру, непосредственное и необъяснимое никакими доводами рассудка чувство: «*Да, то, что я знаю, я знаю не разумом, а это дано мне, открыто мне, и я знаю это сердцем, верю в то главное, что исповедует церковь*» [7, т. 9, с. 424]. Таким образом, происходит своеобразное отрицание рефлексии, самой возможности отвлечённой идеи стать жизнестроительной опорой. Сравним с этим отказ Оленина («Казачи») от мыслей о самоотвержении: «*Дороже этих убеждений ничего во мне не было <...> пришла любовь, и их нет теперь, нет и сожаления о них. Даже понять, что я мог дорожить таким односторонним, холодным, умственным настроением, для меня трудно. Пришла красота и в прах рассеяла всю египетскую жизненную внутреннюю* [выделено мной – И.Р.] *работу <...> Самоотвержение – всё это вздор, дичь. Это всё гордость, убежище от заслуженного несчастья...*» [7, т. 3, с. 294].

Духовное возрождение Левина подкрепляется его фактической деятельностью, трудом. Личное счастье для него возможно на фоне общей коллективной жизни и её разумного исторического течения. Отъединённый от общего потока жизни мир Анны Карениной, замкнутый исключительно на личном чувстве, приводит её к физической гибели.

Известный романтический сюжет, содержательно развивающийся в русской литературе («Герой нашего времени» – «Казачи» – «Дуэль») движется по пути преодоления болезненной внутренней рефлексии «медитативного дискурса» (В.Тюпа). Внимание Лермонтова сконцентрировано на «теме тревог, судьбы, переживаний, жизненного предназначения развитой, сознательно мыслящей личности своего времени, для которой все пути внешнего действия закрыты», поэтому вся энергия «выражается в силе и беспокойстве её [личности героя – И.Р.] глубокой и сложной внутренней жизни» [9, с. 230]. Печорин находится на «высшей» ступени, у него нет «учителей» и нет антагонистов, он не проходит этапы внутреннего совершенствования. У Толстого, при явном превосходстве «высшего» Оленина, «учителем» оказывается «низший» – Ерошка. Герои Толстого проходят этап «ученичества» у народа, природы, они от-

крыты миру и мучительно ищут путей приобщения к нему. В каждую минуту своей частной, интимной жизни человек мыслится Толстым «не просто как единичный, «частный» человек, но и как представитель части того национального коллектива, к которому он принадлежит как представитель народа и человечества» [9, с. 113]. Высшая (в онтологическом понимании), внеценностная сфера жизни определяется Толстым как сфера коллективная, историческая, и именно к ней приобщаются его герои.

Совсем иное у Чехова. История, «текущая действительность» входят в его произведения как принципиально незавершённое настоящее, открытое множеству жизненных потоков, лишённых внутренней иерархии. Чехов «преодолеет иерархию предметов» (Б.Эйхенбаум) и жизненных форм; герои-антагонисты Лаевский и фон Корен («Дуэль») равны и в социальном и в общечеловеческом отношениях, однако истина находится и за пределами бездеятельного, но чувственного мира Лаевского, и не в холодном практицизме фон Корена. Точка зрения бесстрастного наблюдателя, фиксирующего образы-факты (Н.Драгомирецкая), в какой-то мере сближает чеховскую позицию с пушкинской, например, в «Капитанской дочке»: жители Белогорской крепости, равно как и стороники Пугачёва, обладают своей «правдой», и позиция автора по отношению к этим «правдам» принципиально не определена; судьбы Гринёва и Пугачёва соприкасаются в общечеловеческом, внесоциальном (не «низшем» и не «высшем») жизненном потоке. Образ-факт, доминирующий в повествовательном мире Чехова, не выражен в субъективно-оценочном авторском слове и не запечатлён во внутреннем монологе героя как итог его тревожных раздумий. Герои Чехова не включаются в активный «медитативный дискурс», они «выговариваются» в живом коммуникативном пространстве повести. «Не от факта к его осмыслению авторским языком в системе диалектики души, а от факта к факту, по форме минуя субъективную сферу <...> движется художественная мысль Чехова» [3, с. 213]. Как справедливо отмечал Б.Эйхенбаум, «Чехов до предела сжимал авторский текст, доводя его до значения сценических ремарок...» [8, с. 366].

Типологически важное в литературе движение к самостоятельному и самоценному голосу героя, отмеченное в прозе Толстого характерными приёмами эпизации, а у Чехова максимальной объективизацией материала, намеренным авторским «отстранени-

ем», в «системе координат» нарратологии может быть рассмотрено как проблема соотношения событий и истории – двух повествовательных уровней текста, в модусе которых уже проявляется релевантный индивидуально-стилевым задачам отбор ситуаций, событий и их элементов.

«С некоторого времени, – писал Толстой в дневнике во время работы над «Казачками», – всякий вопрос принимает для меня громадные размеры <...> Теперь при каждом новом предмете и обстоятельстве я, кроме условий самого предмета и обстоятельств, невольно ищущу его место в вечном и бесконечном, в истории» [7, т. 19, с. 230]. Такой подход требовал ответственной личной позиции, и именно в прозе Льва Толстого осуществился колоссальный для общего литературного движения прорыв авторского слова через слово героя, не менее авторитетное и значимое, к осознанию непрерывности исторического процесса, его принципиальной незавершенности, «единства личных, бытовых, семейных событий» и «коллективной исторической жизни общественного целого» (М.М.Бахтин).

Повествовательную структуру «Казачков» в равной мере определяют наличие в ней истории (действительности в её развитии, движении) и «бытового» материала. Постепенно преодолевая масштабы ценностного «раздвоения» событий частных и исторических, проза Толстого всё же до конца не освобождается от «иерархизации» различных жизненных начал. Жизнь казаков станицы Новомлинской дана с позиции постороннего наблюдателя, фиксирующего факты в их непосредственном хронологическом порядке, но обнаруживающего достаточную осведомлённость. Однако главы, повествующие об истории гребенского казачества, о жизни Оленина в свете и затем на Кавказе, о трудном и мучительном поиске героем путей сближения с общей народной жизнью, его исповедь и осознание собственной внутренней испорченности даны в совершенно ином нарративном модусе. Здесь повествование значительно замедляется, зато предельно расширяется круг эпизодов, включённых в повествуемую историю: прощальный ужин в Москве; история Оленина и его мысли о любви, о собственном предназначении, мечты о будущем, впечатление от гор; мысли Оленина о возможной новой жизни на Кавказе, его письмо-исповедь и т.д. Таким образом, происходит растяжение повествования, связанное, с одной стороны, с высокой степенью описательности (В.Шмид), а с другой – с переключением

чением в ретроспективный план, что в определённом смысле может рассматриваться как один из признаков эпизации.

История в «Казаках» излагается в различных нарративных планах: в терминологии, обоснованной В.Шмидом [2], [10], повествование ведётся от лица то всеведущего внутринаходимого нарратора, то постороннего (вненаходимого) наблюдателя, фиксирующего события-факты. Актуализация частных эпизодов и событий, замедляющая темпоральный ход повествуемой истории, характеризует повествовательную модель глав о «высшем» потоке жизни: это, например, главы об истории и нравах гребенского казачества или те, которые демонстрируют «медитативный дискурс» Оленина. И, наоборот, главы о «низшем», народном потоке (жизнь станицы, праздник, эпизоды, связанные с Марьянкой, Лукашкой, дядей Ершкой и т.п.) отмечены поступательным, от эпизода к эпизоду, без замедления или ускорения темпа, движением наррации. Всё это характеризует стилевые переходы в повествовательной манере Толстого, сложный модально-временной план его прозы. Нарративной значимостью в повести Толстого обладают все эпизоды, включённые в причинно-следственную цепь событий, связанных с приездом Оленина на Кавказ, его внутренней жизнью и жизнью в станице. Кроме этого, значительно усложняют наррацию комментарии Толстого к диалектным словам, имеющимся в тексте, а также метанарративные замечания и объяснения, которые переключают повествование в план экзегесиса. Так, в главе IV содержится развёрнутый исторический дискурс о жизни и нравах гребенского казачества; начало пятой главы также переключает читательское восприятие в модус «события рассказывания»: *«В старину большая часть этих станиц были на самом берегу...»*, *«Очень, очень давно предки их, староверы, бежали из России и поселились за Терекком...»* (гл. 4), *«Был тот особенный вечер, какой бывает только не Кавказе»* (гл.5). Подобные примеры, как и наличие *verba sentiendi* (глаголов ощущения – Б.Успенский) в главах об Оленине, демонстрируют «избыток видения» (М.М.Бахтин) и позицию всеведущего нарратора.

Актуализация в повести Толстого большого количества ситуаций, эпизодов и элементов описания, предельно детализирующих повествуемую историю, связана с моментом отбора самого существенного материала и, наоборот, с неотбором того множества событий, которые не требуют конкретизации в рецептивном вос-

приятии читателя, так как являются «иррелевантными по отношению к повествуемой истории» (В.Шмид). Так, например, несущественным для истории, рассказанной в «Казаках», является описание дома Оленина в Москве или его одежды во время прощального ужина перед отъездом на Кавказ, так же как несущественной для общей идеи повести является информация о детстве Марьяны или Лукашки. Неотобранное в произведении Толстого «имеет характер окончательный, но не подчёркнутый» [см.: 10, с. 32]. Подобная информация оказывается не востребованной, зато много раз Толстой подробно описывает внешность Оленина во время его проживания в станице, равно как и внешность казаков и внутреннее убранство их изб, поскольку эти элементы важны для понимания жизни казачества, простоты и естественности их быта и внутренней гармонии коллективной жизни, к которой Оленин стремится приобщиться, подражая даже манере казаков одеваться. Таким образом, «бытовой» материал активно входит в повествуемую историю и выявляется в высокой степени описательности.

Пользуясь терминологией Б.Успенского, можно сказать, что в «Казаках» преобладает внешняя по отношению к описываемому лицу точка зрения, нежели внутренняя [см.: 11]. Многие описания даны в намеренно отстранённом плане, фиксирующем точку зрения постороннего наблюдателя, который идентифицирует происходящее по некоторым внешним признакам. Б.Успенский сравнивал подобные описания с движением объектива кинокамеры [11, с. 105]. Приведём некоторые примеры из текста.

- « – *Что твой-то, мать, в школе?* – спрашивает пришедшая.
- *Всё ребят учит, мать* <...> – говорит хорунжиха.
- *Человек умный ведь; в пользу всё.*
- *Известно, в пользу.*
- *А мой Лукаша на кордоне* <...> – говорит пришедшая <...>»

Как видим, реплики диалога или не сопровождаются указанием на говорящего, или называют его отстранённо, с позиции внешнего наблюдателя – «пришедшая». В дальнейшем, после идентификации пришедшей как матери Лукашки, в диалоге она называется именно так:

- « – *Ну и слава богу,* – говорит хорунжиха. – <...>
- *Благодарю бога, мать, сын хороший, молодец, все одобряют,* – говорит Лукашкина мать, – *только бы женить его, и померла бы спокойно.*

– Что ж, девок мало ли по станции? – отвечает хитрая хорунжиха<...>

– Много, мать, много, – замечает Лукашкина мать<...> (гл. V)

В главах об Оленине нарратор становится на внутреннюю точку зрения героя, то есть проявляет способность к интроспекции (В.Шмид) в его сознание. Так, в главе XX наррация замыкается в пределах описания внутреннего состояния Оленина во время его самостоятельной охоты. Нарратор, таким образом, проявляет тот «избыток видения», который включает и собственно медитативный дискурс героя: «Отчего я счастлив и зачем я жил прежде? – подумал он.<...> И вдруг ему как будто открылся новый свет<...>»

В «Казаках» нет эпизодов, которые нуждались бы в **обязательной** реконструкции. Как уже отмечалось, в произведении Толстого максимально актуализированы все элементы, имеющие значимость для повествуемой истории.

В повести Чехова «Дуэль», свободной от метанарративных оценочных замечаний повествователя, имплицитный нарратор также наделён способностью к интроспекции в сознание героев, однако подобного рода отрезки текста демонстрируют скорее не «избыток видения» нарратора, а особую организацию повествования, фиксируют состояние героев в настоящий событийный момент и потому экспонируются скорее как «комментарии-факты» (Н.Драгомирецкая). Чехов максимально ограничивает авторское слово, однако слишком велико, вероятно, было «сопротивление» материала: многочисленные литературные аллюзии, имеющиеся в тексте, своеобразно преломились в специфической повествовательной манере, сочетающей предельно лаконичные описания внутреннего состояния героев с их активной речевой позицией в коммуникативном пространстве повести. Новизна подобной манеры, значительно усложняющей сюжет и расширяющей границы произведения, неоднократно отмечалась самим автором в письмах: «Пишу пространно ...», «Она в самом деле выходит великою, т.е. большою и длиною...», «В моей повести нет движения, и это меня пугает» [Цит. по: 4, т. 7, с. 690]. Многочисленные диалоги героев, касающиеся вопросов религии и нравственности, соотношения естественных и гуманитарных наук, назначения человека в мире замедляют повествование, но являются значимыми в полюсе идейных установок фон Корена, мотивирующих его резко отрицательное

отношение к людям типа Лаевского. «Если из «Дуэли» выбросить зоологические разговоры, то не станет ли она оттого живее?» — спрашивал Чехов в письме к А.С.Суворину [12, с. 230]. Однако активные речевые действия героев и создают основу стихийного жизненного потока, который выкристаллизовывается на глазах и не связан с обобщающим словом нарратора. Они отчасти компенсируют многочисленные *lacune*, имеющиеся в повести, частично восстанавливая логически недостающие эпизоды в причинно-следственной цепи событий, связанных с дуэлью Лаевского и фон Корена.

Можно отметить, что повествование в «Дуэли» характеризуется поступательным движением от эпизода к эпизоду, без значительного замедления или ускорения темпа. В отличие от произведений Толстого, в прозе Чехова наблюдается высокая степень селективности (В.Шмид) исходного событийного материала по отношению к повествуемой истории, максимальная сжатость повествования, хотя, как упоминалось выше, повесть «Дуэль» в этом отношении значительно отличается от других произведений А.П.Чехова. Автор актуализирует научные споры фон Корена, но намеренно не включает в текст сведения, например, о прошлой жизни Лаевского и Надежды Фёдоровны, не упоминает причины, побудившие героиню оставить мужа и уехать на Кавказ, хотя такая информация достаточно важна. Таким образом Чехов избегает излишней описательности и сокращает общую долю текста повествователя. В данном случае в читательском сознании должен осуществиться процесс реконструкции семантически релевантных отрезков текста, необходимых для полноты повествуемой истории. Подобный процесс назван В.Шмидом «снятием отрицания» [10, с. 33].

В своё время многие современники Чехова упрекали его в некоторой необоснованности поступков героев и общей фрагментарности повествования. Известен отзыв И.Н.Игнатова о рассказе «Случай из практики», в котором адресант Чехова не мог уловить внутренней связи между впечатлениями героя и его суждениями: «Нам кажется, что заключительные мысли доктора мало гармонируют с тем впечатлением, которое он вынес из своего путешествия. Где элементы, развитие которых может повести «к светлой и радостной жизни»? <...> Между посылками и заключениями существует какой-то пропуск, *lacune*, которую читатель не может заполнить *сам* [выделено мной — И.Р.] ввиду отсутствия необходимых данных» [Цит. по: 4, т. 10, с. 396]. Сравним данное высказывание с



отзывом А.Н.Плещеева о повести «Дуэль» в одном из писем к Чехову: «Мне совершенно *не ясен* [выделено Плещеевым] конец её, и я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы объяснили мне, чем мотивируется эта внезапная перемена в отношениях всех действующих лиц» [12, с. 375]. Такой же «недостаток» отмечали и другие критики, например П.А.Воеводский: «Под влиянием каких нравственных начал он (Лаевский) осознал, что она [Надежда Фёдоровна – И.Р.] самый близкий ему человек после того, как убедился в её измене, и под влиянием каких нравственных начал совершилось в них нравственное перерождение, – и неясно в рассказе» [Цит. по: 4, т. 7, с. 704].

Как видим, совершенно новые принципы повествования, сложившиеся в чеховской прозе, не были однозначно приняты его современниками. Подобные *lacune*, «сжимающие» повествование, актуализируют, семантически восполняют и отобранные события и свойства, выраженные в активном слове героя, и неотобранные элементы как грани коммуникативного события, происходящего на уровне «текст – адресат». Можно сказать, что проза Чехова в большей мере продолжает открытый Пушкиным тип повествования, «в основе которого лежит принцип рецептивного построения смысла путём активизации неотобранных элементов событий» [10, с. 34]. Знаменательно, что в одном из писем А.С.Суворину, датированном 1890-м годом (за год до создания повести «Дуэль»), Чехов, рассуждая о мере субъективности в литературе, писал: «<...> если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» [12, с. 223].

Часто наррация осуществляется как бы с позиции самого героя. Вот Лаевский думает об отъезде с Кавказа и возможности начать новую жизнь: «*Как далёкий тусклый огонёк в поле, так изредка в голове его мелькала мысль, что где-то в одном из переулков Петербурга, в отдалённом будущем, для того, чтобы разойтись с Надеждой Фёдоровной и уплатить долги, ему придётся прибегнуть к маленькой лжи; он солжёт только один раз, и затем наступит полное обновление. И это хорошо: ценою маленькой лжи он купит большую правду*» (гл. XII). Нарратор становится на точку зрения героя, то есть предоставляет ему право самому свидетельств-

говать о себе, и подобных примеров в повести много. «Ей [Надежде Фёдоровне – И.Р.] казалось, что все нехорошие воспоминания вышли из её головы и идут в потёмках рядом с ней и тяжело дышат, и она сама, как муха, попавшая в чернила, ползёт через силу по мостовой и пачкает в чёрное бок и руку Лаевского <...> Ведь было время, когда ни один мужчина не разговаривал с нею так, как Кирилин, и сама она порвала это время, как нитку, и погубила его безвозвратно – кто же виноват в этом?» (гл. XIV) – мысли Надежды Фёдоровны выражены посредством объективизации её слова в слове нарратора, формально сближающемся с конструкцией несобственно-прямой речи и свидетельствующем об интерференции текста нарратора и персонажа.

Таким образом, нарраториальная точка зрения в повести Чехова часто совпадает с персональной точкой зрения героев, сводя к минимуму собственно текст нарратора и экзегетический (относящийся к плану самого повествовательного акта) модус презентации художественного целого. В «Казаках» Толстого, наоборот, происходит демонстрация активного голоса повествователя и внутренние сложные, перетекающие друг в друга процессы взаимодействия экзегетического и диегетического планов наррации; в повествуемой истории осуществляется отбор многих элементов и событий; иными словами, наррация демонстрирует значительно конкретизированные эпизоды и элементы событий, отражённые в обобщающем слове нарратора и в речевом поступке героя. Высокая степень отбора истории по отношению к событиям характеризует повествовательную манеру Чехова, актуализирующую немногие эпизоды и максимально усложняющую рецептивную деятельность воспринимающего сознания. В сведённом до минимума авторском тексте Чехова активный голос героя является самостоятельным и в равной степени ответственным.

Принципиально отличается и временной план произведений Толстого и Чехова. У Толстого «внутренние раздумья героев вне фабулы, они занимают столько времени, сколько нужно, чтобы закончить мысль, а не столько, сколько ему отпущено реальными обстоятельствами <...> Художественное время резко отличается от реального <...> У Чехова художественное и реальное время максимально приближены друг к другу...» [13, с. 71].

Обретение героем собственного значимого слова определяет, с одной стороны, содержательное движение литературы, отразив-

шеся в первую очередь в снижении её автокоммуникативной функции, а с другой – значительные изменения формального (жанрового) характера, проявившиеся в лаконичной манере «малой» прозы. Знаменательно в этой связи сравнить высказывания Л.Н. Толстого и А.П. Чехова, как нельзя лучше демонстрирующие этот колоссально важный для русской литературы стилиевой переход: «*Что бы ни изображал художник, – святых, разбойников, царей, лакеев, – мы видим и ищем только душу самого художника*», – отмечал Л.Н.Толстой [Цит. по: 3, с. 22]; «*Вы браните меня за объективность, называя её равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. <...>Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники*», – писал А.П.Чехов [12, с. 223].

Мы видим принципиально разный подход Толстого и Чехова к слову, причём в данном случае – именно авторскому, личностному. Для Толстого «авторский взгляд – это <...> обнаруживающаяся истина, подлинная суть жизни, как она есть» [14, с. 131]. В прозе Чехова повествователь – «выразитель связей людей друг с другом и с миром», «образ потенциальной человечности, обращённой к читателю, требующей от него личностных усилий для её жизненного воплощения» [14, с. 136].

Различия в повествовательной структуре, в способе организации речевого материала, обусловленные в прозе Толстого и Чехова несходным концептуальным отношением к голосам повествователя и героя, могут быть в дальнейшем исследованы как проблема пространственно-временной характеристики художественного текста, которая выявляет масштаб отношения и к настоящему, «текущему» моменту бытия, и к его исторической перспективе.

### Цитированная литература

1. Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). – М., 2001.
2. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.
3. Драгомирецкая Н.В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. – М., 1991.
4. Чехов А.П. Собр. соч.: В 18 т. – М., 1983-1988.

5. Л.Н.Толстой и А.П.Чехов: Рассказывают современники, музеи, архивы. – М., 1998.
6. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX ст. // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования. – СПб., 1997.
7. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1960-1965.
8. Эйхенбаум Б. О прозе. – Л., 1969.
9. Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. – Л., 1971.
10. Шмид В. Нарративные уровни: «события», «история», «наррация» и «презентация наррации» // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов. – М., 2001.
11. Успенский Б. Поэтика композиции. – СПб., 2000.
12. Переписка А.П.Чехова: В 2 т. – М., 1984. – Т. 1.
13. Есин А.Б. О двух типах психологизма // Чехов и Лев Толстой. – М., 1980.
14. Гиршман М.М. Повествователь и герой // Чехов и Лев Толстой. – М., 1980.

#### **Анотація**

У статті досліджуються особливості співвідношення слова автора, оповідача й героя в творах Л.М.Толстого й А.П.Чехова в контексті нарративних рівнів «події» та «історія».

#### **Annotation**

The article dwells on the peculiarities of correlation among the word of the author, narrator and character in works by L.Tolstoy and A.Chekhov in the context of narrative layers of “events” and “history”.

*Стаття надійшла до редакції 4.09.2006*  
*Стаття поступила в редакцію 4.09.2006*

## ЖАНР МЕТАРОМАНА: ИНВАРИАНТНАЯ СТРУКТУРА, ОСНОВНЫЕ ТИПЫ И РАЗНОВИДНОСТИ

Существует множество работ, посвященных изучению «метапрозы»\*. Однако, выявляя комплекс характеристик метаповествования, исследователи не определяют *инвариант* жанра метаромана. Например, М. Липовецкий называет следующие признаки метапрозы: 1) тематизация процесса творчества; 2) высокая степень репрезентативности «внеаходимого» автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем; 3) зеркальность повествования, позволяющая постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, «текст в тексте» и «рамочный текст»; 4) «обнажение приема», переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершеного образа; 5) пространственно-временная свобода, возникающая в результате ослабления миметических мотивировок [1, с. 46]. Выявленные характеристики представляют собой не систему взаимообусловленных элементов, а достаточно произвольный набор фактов, которые не покрывают всего многообразия вариантов жанра. Открытым остается вопрос об инварианте метаромана и классификации различных его типов, т.е. в конечном счете – о границах жанра.

По нашему мнению, метароман – это *двуплановая* художественная структура, где предметом для читателя становится не только «роман героев», но и мир литературного творчества, процесс создания этого «романа героев». Иначе говоря, метароман повествует не только о перипетиях судьбы персонажей в условной реальности их

---

\* См., например: Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, 1984; Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York, 1984; Alter R. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley; Los-Angeles, 1975; Christensen I. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth, and Beckett*. Bergen, 1981; Spires R.C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, 1984; Kellman S.G. *The Self-Begetting Novel*. London; Basingstoke, 1980.

мира, но направлен на само событие рассказывания (этот пласт иногда называют «романом романа»). Необходимо оговорить, что обращения к читателю, оценка конкретного персонажа, равно как и указание на отдельный авторский ход или сюжетный поворот сами по себе *не делают* роман метароманом (даже в том случае, если они не приписаны герою-рассказчику или повествователю, «ответственному» за текст). Безусловно, приемы такого рода указывают на неполную автономность созданного в романе художественного мира, на его соотнесенность с иной системой координат, в которой действует творец представленного в романе бытия и равный ему по статусу субъект – читатель. Однако в том случае, если план события рассказывания ограничивается отдельными репликами такого рода, мы имеем дело с **явлением, пограничным метароману**. Разумно было бы использовать здесь излюбленное понятие французских литературоведов – **роман с «авторскими вторжениями»** [см., напр., 2; 3; 4].

Роман становится метароманом лишь в том случае, если произведение обсуждается *как целое, как особый мир*. Причем речь идет об обсуждении того самого произведения, частью которого это обсуждение является. Роман, в котором присутствует только рефлексия над другими текстами либо рефлексия над «текстом в тексте» – произведением героя данного романа (хотя основной текст герою-творцу не приписан) – не является метароманом. Для признания того или иного текста метароманом необходимо, чтобы *субъект и объект рефлексии совпали*. Поэтому без дополнительных данных нельзя считать метароманом произведение о формировании художника (к этому тяготеют некоторые исследователи метаромана [см.: 5]). Хотя, несомненно, тип героя-творца, равно как и сюжетно-композиционная структура «романа о формировании художника» в высшей степени характерны для метаромана, эти категории не могут служить определяющими.

Следующая проблема, которую необходимо разрешить, – это вопрос о том, кому должна быть приписана рефлексия над текстом: «экстрадиегетическому повествователю»\* или герою-рассказчику. Так, например, французских исследователей метаромана интересует именно первый вариант – периодическое вторжение в текст некоего «я», гетерогенного повествованию (т.е. не принадлежащего

---

\* Термин Жерара Женетта [См.: 6].

изображенному миру). Однако, по нашему мнению, метароман *может быть также написан от лица автора-персонажа*; главное здесь – принадлежность к стихии творческого процесса. При этом возможны несколько вариантов. Во-первых, роман может быть написан от лица Автора, который в одной из своих ипостасей является персонажем романа (это случай «Евгения Онегина»). Во-вторых, создание романа может приписываться главному герою, причем этот факт надолго остается скрытым от читателя (как правило – до последних строк произведения). В таком случае повествование может вестись в форме 3-го лица (в этом случае герой-творец становится «другим» по отношению к самому себе), а также с помощью форм субъектного неосинкретизма\* (случай «Дара»). В-третьих, авторство произведения опять же может быть приписано главному герою, но он с самого начала заявлен как автор и повествует от 1-го лица, говорит о себе «я» (случай «Тристрама Шенди»).

Учитывая вышесказанное, попробуем классифицировать различные типы метаромана. На наш взгляд, существуют два критерия разграничения, которые были бы адекватны данному жанру. Это, во-первых, тип отношений Автора\*\* и героя друг к другу (в метаромане нередко происходит слияние либо частичное взаимоналожение этих субъектов) и к границе между двумя мирами – миром героев и миром творческого процесса. Эти отношения определяются прежде всего степенью причастности обоих субъектов к созданию данного текста, к творческой стихии, управляющей романом. Так, появление Автора в тексте может оформляться различным образом. Иногда Автор оказывается одним из персонажей романа: таков Автор «Евгения Онегина», который в контексте «романа героев» является «добрым приятелем» Онегина (т.е. персонажем романа), а в плане «романа романа» – творцом образа Онегина. Напротив, иногда Автор может не принадлежать миру героев и сюжету, не быть вписанным в систему персонажей, и при этом все-таки обладать «голосом», высказывать свои суждения. В таком случае мы имеем дело с «экстрадиегетическим повествователем», который принадлежит исключительно плану «романа романа». Наконец, образ Ав-

---

\* Термин предложен С.Н. Бройтманом. [См.: 7].

\*\* Естественно, мы имеем в виду «вторичного автора» (образ автора, созданный автором-творцом), а не «первичного», подлинного авторства [См.: 8, с. 353].

тора может всецело замещаться персонажем, который сам рассказывает свою историю, являясь одновременно и автором, и героем собственного романа и рефлектируя над его написанием.

Что касается героя, то и его функции в метаромане могут быть различны. Иногда герой выступает в качестве соавтора Романиста. Речь идет о тех случаях, когда герой оказывается в какой-то мере причастным к творческому процессу, к созданию романа о себе самом. В тексте это может выражаться различным образом; например, бакалавр Карраско рассказывает Дон Кихоту и Санчо Пансе о книге под названием «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (так же называется и роман Сервантеса), написанной арабским историком Сидом Ахметом бен-Инхали. При этом герои оказываются недовольны тем, как о них написал арабский историк, и высказывают свои возражения и замечания. Таким образом, они выступают как бы соавторами по отношению к «основному тексту» романа.

«Соавторство» персонажей может реализовываться иначе, более универсальным образом. Так, в «Евгении Онегине» Татьяна является Музой автора («И ныне музу я впервые / На светский раут привожу...»), т.е. той творческой инстанции, которая необходима для создания ее же в качестве героини «романа героев», а также для создания всего мира романа в целом. Онегин в этом плане оказывается «спутником странным» Автора, его «демоном» или «вторым я», также причастным к творческой стихии романа. Герой (имеются в виду, конечно, ведущие герои) может всецело замещать Автора, сам рассказывая собственную историю. Наконец, иногда герой вообще не причастен к созданию романа о себе самом и к плану «романа романа», полностью оставаясь в рамках «романа героев».

Второй критерий классификации – тип соотношения двух планов метаромана: «романа героев» и «романа романа». Нетрудно заметить, что метароманы различаются прежде всего тем, насколько сбалансированы два плана их структуры. Иногда практически каждое событие (эпизод) сопровождается авторским метакомментарием: когда происходит *пересечение* героем *пространственной или временной границы* либо наблюдается *изменение количества актантов*, автор рефлектирует над произошедшими в «романе героев» изменениями. В других случаях возникает определенный дисбаланс. Так, иногда «перевешивает» план «романа романа» (размышления о том, как пишется данный текст). В качестве примера можно привести роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения



Тристрама Шенди, джентльмена», где «мнения» решительно преобладают над «жизнью» (описание собственной биографии Шенди, как известно, заканчивает временем, когда ему едва исполнилось пять лет). «Отступательное» движение комментариев и рефлексии над текстом тормозит «поступательное» движение автобиографии. Напротив, иногда план «романа героев» более развернут, нежели план «романа романа»: в таком случае далеко не всякое событие первого комментируется в последнем.

Два указанных критерия классификации, на наш взгляд, неравноценны: первый критерий – качественный, второй – количественный. Взаимоналожение классификационных схем, основанных на этих критериях, даст нам типологию жанра. Согласно принятой классификации, имеется четыре основных типа метаромана.

В первом («классическом» или «центральной») типе Автор в одной из своих ипостасей является одним из *персонажей* романа, герой выступает как *соавтор* Романиста, а граница двух действительностей оказывается проницаемой *в обоих направлениях*. Примеры – «Евгений Онегин» Пушкина и «Мертвые души» Гоголя. У этого типа метаромана имеется особый подтип: роман оказывается как бы произведением главного героя, но это становится очевидным лишь в последних строках текста. Сюжет романа – духовное и профессиональное развитие героя-творца вплоть до того момента, как он обретает способность написать этот самый роман («Дар» В. Набокова).

В метаромане второго типа Автор в одной из своих ипостасей является одним из *персонажей* романа, но герой *не является соавтором* Романиста и не причастен к разворачивающемуся творческому процессу. Таким образом, граница двух действительностей проницаема *только для Автора* («Орландо» В. Вулф).

В метаромане третьего типа Автор *не появляется* в границах текста в качестве экстрадиегетического повествователя и полностью замещается героем в функции рассказывания истории, тогда как герой *является «автором»* романа, в котором рассказывает о себе и романе, который он пишет. Граница проницаема *только для героя* – в мир творческого процесса («Море, море» А. Мердок).

В метаромане четвертого типа Автор не принадлежит миру героев и сюжету, являясь *экстрадиегетическим повествователем*, а герой *не причастен* творческому процессу; граница проницаема *только для Автора* – в мир героев («Слуньские водопады» Х. фон Додерера, «Любовница французского лейтенанта» Дж. Фаулза).

Существует принципиальная разница между подтипом первого типа и третьим типом метаромана: в последнем герой заявлен как «автор» с самого начала романа; при этом текст полностью написан от 1-го лица, а метарефлексия над текстом осуществляется самим героем. Метароман с этими характеристиками близок к роману мемуарного типа, в котором герой ретроспективно оценивает события своей жизни (в метаромане к пласту прошлого добавляется пласт настоящего – момент написания романа-мемуаров). Напротив, в подтипе первого типа и жизнь героя, и процесс написания романа даны в настоящем времени: и жизнь, и роман складываются на глазах читателя (несмотря на то, что объективно события, предшествовавшие написанию романа, к моменту его создания остались для героя в прошлом). Тот факт, что роман как бы написан героем этого самого романа, становится явным лишь в самом финале, нередко в последней строке – тем более что текст такого метаромана может быть дан от 3-го лица (герой-автор становится «другим» для себя) либо с созданием особо сложных композиционно-речевых структур, родственных субъектному неосинкретизму.

Точно так же следует различать метароманы второго и четвертого типа, несмотря на одинаковую характеристику границы между двумя мирами (она проницаема только для Автора). Дело в том, что в первом случае граница в мир героев проницаема для такого Автора, который обладает своего рода «двойным бытием», являясь одновременно и одним из персонажей рассказываемой истории, и ее творцом; во втором случае Автор вообще не принадлежит миру героев ни в одной из своих ипостасей, являясь субъектом исключительно «романа романа».

У каждого из четырех выявленных нами типов метаромана имеются разновидности (варианты). Их установление зависит от двух характеристик. Во-первых, от того, отличается ли «роман героев» *развернутым описанием судьбы* персонажей, причем сюжет обладает известной сложностью и управляется хронологическим принципом, или же судьба персонажа *не развернута*, описывается дискретно либо не в хронологическом порядке. Во-вторых, причисление произведения к той или иной разновидности метаромана зависит от того, распространяется ли авторский комментарий на *все* или лишь на *некоторые основные события* «романа героев». Так, например, разновидность жанра, к которой относится роман Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», можно

охарактеризовать следующим образом: судьба персонажа разворачивается дискретно, не в хронологическом порядке; авторский метакомментарий распространяется на *все* основные события «романа героев»; Автор *не появляется* в границах текста в качестве экстрадиегетического повествователя и полностью замещается героем в функции рассказывания истории; герой *является «автором»* романа, в котором рассказывает о себе и романе, который он пишет; граница проницаема *только для Героя* – в мир творческого процесса.

Возможны еще более сложные конструкции, сочетающие различные типы метаромана. Так, «Фальшивомонетки» А. Жида сочетают в себе подтип первого типа и четвертый тип жанра метаромана. С одной стороны, Автор не принадлежит миру героев и сюжету, гетерогенен описываемой действительности и рассуждает с позиции верховной власти по отношению к персонажам. В этом смысле у него нет и не может быть соавтора. С другой же стороны, герой этого романа Эдуар сам пытается написать роман под названием «Фальшивомонетки», причем отдельные суждения Эдуара и краткие отрывки из задуманного им произведения наводят на мысль о том, что Эдуар собирается написать роман, который был бы двойником романа Автора. Однако при этом четко сообщается, что свой роман Эдуар так и не написал. Поэтому роман Жида не относится в полной мере к обоим названным вариантам жанра, а точнее – синтезирует их.

Такова «анатомия» жанра метаромана, осмысление которого осложняется еще и тем обстоятельством, что метароман – это *жанр, обладающий всеми признаками романа*, но, в отличие от последнего, имеющий двойную структуру, *двуплановый*. Роман, как известно, – жанр неканонический; в сравнении с романом метароман повышает меру своей каноничности. Так, сюжет любого метаромана можно рассмотреть как проекцию борьбы поэзии и прозы, искусства и действительности, литературы и реальности. Сюжет разворачивается между этих полюсов, причем в двух планах: автор ищет «точку равновесия» собственного произведения, а герои – самих себя меж «поэзией и прозой», которые понимаются как аспекты действительности. Основная тема метаромана как раз и заключается в поиске баланса этих противоборствующих начал. В соответствии с этим нащупывается соотношение двух планов метароманной структуры – «романа героев» и «романа романа». Как мы постарались показать с помощью классификации типов (или разно-

видностей) метаромана, решения этой проблемы различными авторами могут быть чрезвычайно многообразными.

Наконец, метароман не является, на наш взгляд, феноменом того же порядка, что исторический, готический, греческий, рыцарский, плутовской роман и т.д., хотя и по отношению к этим типам романа можно говорить о существовании устойчивых элементов структуры, которые делают их каноничнейшими по своей сути жанровыми образованиями. Метароман и более каноничен, чем роман вообще, и далеко не столь каноничен, как названные жанры (или разновидности жанра).

По нашему мнению, явление метароманности вообще лежит в иной плоскости. Метароман не является романским поджанром, как названные типы романной структуры, не подчинен роману, а является параллельным феноменом. Метарефлексия может присутствовать в любом литературном произведении, например, в том же историческом, готическом, плутовском романе и преломлять текст таким образом, что произведение станет прежде всего метароманом, «романом о романе», и только во вторую очередь – историческим, готическим, плутовским романом. При этом важно помнить еще и то, что метаструктура в романе не равна, скажем, метаструктуре в драме или даже в рассказе: она устроена и функционирует иначе. В романе метаструктура наполняет текст специфически романскими смыслами [См. об этом: 9], например, усиливает и представляет в виде конкретной проблемы несовпадение героя с самим собой или проблематизирует незавершенное настоящее романа.

### **Цитированная литература**

1. Липовецкий М. Из предыстории русского постмодернизма (метапроза Владимира Набокова от «Дара» до «Лолиты») // Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург, 1997.
2. Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т.1.
3. Raimond M. Le Roman. – Paris, 2000.
4. Rousset J. Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. – Paris, 1986.
5. Kellman S.G. The Self-Begetting Novel. – London; Basingstoke, 1980.

6. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т.2.
7. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Учебное пособие. – М., 2001.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
9. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

### **Анотація**

У статті здійснено спробу реконструкції інваріанту (теоретичної моделі) жанру метароману, тобто його константної структури та меж змінності. Розрізняються два межових явища – роман з «авторськими вторгненнями» і власне метароман. Установлюється класифікація різновидів (типів) метароману на основі двох критеріїв. Перший з них – тип відношень Автора та героя один до одного і до межі між двома світами: світом героїв і світом творчого процесу; другий – співвідношення двох планів метароману: «роману героя» і «роману роману». Ставиться питання про місце метароману у системі історичних різновидів жанру роману в цілому.

### **Annotation**

Author of the article makes an attempt to reconstruct the invariant (theoretic model) of the self-conscious novel genre, i.e. its constant structure and borders of variability. A distinction is made between two border phenomena – the novel with “author’s intrusions” and the self-conscious novel. The classification of the self-conscious novel varieties is based on two criteria. The first is the type of relationships between the Author and his protagonist and of their attitude to the border between two worlds – the world of characters and the world of creation. The second is the correlation of two levels of the self-conscious novel – the “novel of characters” and the “novel of novel”. A question is raised about the place of the self-conscious novel genre within the system of historical varieties of the novel in general.

*Стаття надійшла до редакції 22.11.2006  
Стаття поступила в редакцію 22.11.2006*

## **ИГРА КАК ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ОСНОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

Настоящая статья посвящена рассмотрению особенностей взаимного соотношения игры и поэтической реальности в: 1) онтологическом аспекте и 2) структурном аспекте.

Проблема соотношения игры и реальности была впервые в истории европейской философии сформулирована приблизительно 2500 лет назад Гераклитом Эфесским: «Вечность есть играющее дитя, которое расставляет шашки: царство (над миром) принадлежит ребенку» [1, с.295]. М. Хайдеггер следующим образом толкует это высказывание Гераклита: «Бытийный посыл судьбы — это ребенок играющий, играющий в игру на доске; ребенок — это царская власть, т.е. 'архḗ, учреждающе-управляющее основывание, бытие сущего. Бытийный посыл судьбы: ребенок, который играет... Почему играет увиденный Гераклитом в 'αἰὼν великий ребенок мировой игры? Он играет потому, что он играет... Игра есть без «почему». Она играет, пока она играет. Она остается только игрой: чем-то высочайшим и глубочайшим. Но это «только» есть Все, Единое, Единственное» [2, с.190].

Таким образом, бытие всего сущего укоренено в игре и определяется игрой, и значит, реальность бытия тоже подчинена игре и определяется игрою. Однако у Гераклита же мы обнаруживаем и иное утверждение: «Хотя этот Логос существует вечно, недоступен он пониманию людей ни раньше, чем они услышат его, ни тогда, когда впервые коснется он их слуха. Ведь все совершается по этому Логосу» [1, с.280 – 281].

Значит, помимо игры, бытийственным основанием сущего является и Логос, который трактуется, с одной стороны, как «“творящая» и оформляющая космическая сила», которая «неотделима от вечной и творящей материи», а, с другой стороны, как «абсолютная личность, творящая космос, им управляющая» [3, с.217].

Таким образом, играющий ребенок, который есть «бытийный посыл судьбы», оказывается онтологической эманацией творящего Логоса.

Для европейской культуры проблема соотношения Логоса и реальности оказалась настолько важной, что примерно через 500

лет после Гераклита, в ином контексте, о творящем Логосе будет сказано в знаменитом начале «Евангелия от Иоанна»: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [Евангелие от Иоанна 1;1]. По словам А.Ф. Лосева, «за ничтожным исключением все историки философии и особенно богословы всегда выдвигали у Гераклита на первый план учение о логосе, находя в Гераклите прямого или косвенного предшественника иудейско-христианского учения о Боге-слове» [3, с.217].

Таким образом, игра и Логос соотносятся друг с другом онтологически и структурно: игра (как универсальный принцип акта творения) является про-явлением (и в этом смысле, *реализацией*) творящего (*поэтического* в собственном смысле этого слова) Логоса и его творческих интенций.

Будучи *реализацией* творящего Логоса, игра становится причастной всей *реальности*, то есть качественной характеристике сущего, указывающей на действительность его существования.

Сделав эти вступительные замечания общеполитического характера, конкретизируем теперь их в контексте темы нашей статьи.

Следует отметить, что в современном литературоведении существуют два основных типологических подхода к определению поэтической реальности: первый подход заключается в «аксиоме гиперцелостности, гласящей, что литературное произведение есть “гетерокосмос» (другой мир), универсум особого рода», второй подход заключается в «пансемиотической аксиоме, отождествляющей окружающий нас или какой бы то ни было иной “мир” (универсум) с “текстом”» [4, с.12]; при этом, по словам В.И. Тюпы, «вопрос об онтологической специфике художественной реальности обе аксиомы оставляют открытым» [4, с.12].

Отметим и то, что в современном литературоведении поэтическая реальность «смешивается» с поэтическим миром. В качестве примера, приведем ряд определений.

Обратимся, например, к книге В.В. Савельевой «Художественный мир и художественный текст»: художественный мир здесь определяется как: 1) «фантазийно организованное и структурированное воображением и сознанием сначала автора, потом читателей представление о художественной реальности, соединяющее в себе кажущееся жизнеподобие картины мира и рациональные и иррациональные, вероятностные, виртуальные ее варианты», 2) «альтернативная реальность, которую создает художник. Она имеет ста-

тус духовной, персональной реальности. ХМ (художественный мир, – И.Р.) определяют по-разному – это новая реальность, иллюзорный мир, «длящееся сновидение», пересозданная действительность, знаково-семантическая реальность, имитация жизни, порожденная действительность» [5, с.47].

Отметим, что во-1-х) представление о реальности и сама реальность не суть одно и то же (из приведенного определения художественного мира это следует: в первом случае, художественный мир – это представление о реальности, во втором случае, художественный мир – это альтернативная реальность), во-2-х) мир не есть реальность (реальность – это качество мира, но это – не сам мир).

По словам же Д.С. Лихачева, «мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем «сокращенном», условном варианте. Художник, строя свой мир, не может, разумеется, воспроизвести действительность с той же свойственной действительности степенью сложности... Литература берет только некоторые явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом, как уже было сказано, создает собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями» [6, с.79].

Таким образом, художественный мир, по Лихачеву, оказывается «условным» воспроизведением действительности.

По словам же А.П. Чудакова, «мир писателя, если его понимать не метафорически, а терминологически – как некое объясняющее вселенную законченное описание со своими внутренними законами, в число своих основных компонентов включает: а) предметы (природные и рукотворные), рассеянные в художественном пространстве-времени и тем превращенные в художественные предметы; б) героев, действующих в пространственном предметном мире и обладающих миром внутренним; в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев; у последних события могут происходить как во внешней сфере, так только и целиком в их мире внутреннем» [7, с.8].

По мнению В.В. Федорова, «поэтический мир – это внутренняя форма литературного произведения, а это последнее есть внешняя форма поэтического мира» [8]; «тому, что способно вместить жизненную действительность героя, мы предлагаем присвоить термин “поэтический мир”» [9, с.7].



М.М. Гиршман в своей книге «Литературное произведение. Теория и практика анализа» утверждает, что поэтический мир по отношению к литературному произведению является «его идеальным, духовным содержанием. Художественный текст, высказывание – необходимая форма существования этого содержания. А произведение в его полноте – это двуединый процесс претворения мира в художественном тексте и преобразования текста в целостный мир» [10, с.9].

Отметим, что на существующие противоречия в определениях того, что условно может быть названо «поэтическим миром» указывали и М.М. Гиршман в своей статье «Художественная целостность и ритм литературного произведения», противопоставляя определения «поэтического мира», данные А.П. Чудаковым и В.В. Федоровым [11, с.10], и В.В. Федоров в своей книге «Три лекции об авторе» [12, с.70].

В частности, В.В. Федоров утверждает: «“Мир” в настоящее время все еще пользуется спросом в литературоведении, хотя пик своей популярности он уже прошел. Именно эта популярность превратила его в одно из самых запутанных понятий» [12, с.70].

Далее же В.В. Федоров предлагает разграничение понятий «мир» и «действительность», отталкиваясь от «основания их онтологического статуса: “мир” статусом выше действительности, поскольку она имманентна миру» [12, с.71].

Эту иерархичность в отношении «мира» и «действительности» В.В. Федоров объясняет следующим образом: «Традиционно различаются субъект некоторого существования и сфера, в которой оно совершается. Это различие актуально именно для “действительности” как сферы телесного существования. “Мир” же как субъект бытия совпадает со сферой своего бытия. Поэтому мир не “место”, в котором осуществляется бытие автора (воображающего), но субъект бытия, т. е. бытие автора разворачивается как мир» [12, с.71]. Телесная же действительность, по словам В.В. Федорова, есть «пространственно-временная» действительность [12, с.68].

Естественно, что существующая в современном литературоведении «разноголосица» в отношении «внутренней реальности» художественного произведения не может не натолкнуть на ряд соображений. Во-первых, о необходимости четкого прояснения и определения самого понятия и того явления, которое это понятие собою выражает; во-вторых, о необходимости разведения понятий «мир» и «реальность» по отношению к художественному произведению.

Мы полагаем, что мир не есть реальность; говоря о «мире писателя», А.П. Чудаков выделяет основные структурные компоненты всей реальности этого мира, но не самого мира, потому что мир и есть сам автор, ибо бытие автора, по словам В.В. Федорова, «осуществляется не в мире, оно осуществляется *как* мир» [9, с.28].

По нашему мнению, поэтическая реальность – это действительность словесно-художественного творчества, художественная оформленность творящего («поэтического» в прямом смысле этого слова) Логоса.

В основе же поэзии (а, значит, и поэтического творчества), по словам Й. Хейзинги лежит игра, ибо «поэзия в своей первоначальной функции как фактор ранней культуры рождается в игре и как игра» [13, с.141].

Художественная же оформленность творящего Логоса достигается именно за счет игры, которая, по словам Г.-Г. Гадамера, есть «ритмическое повторение какого-либо движения» [14, с.288]. Это связано с тем, что в «основе всего живого — самодвижение» [14, с.288], а, значит, в основе сущего (живое есть сущее), в основе всего того, что бытийствует, лежит самодвижение. «Все живое является самодвижением, имея источник движения в себе самом», – утверждал Г.-Г. Гадамер, ссылаясь на слова Аристотеля [14, с.288]. Что это значит? *Игра, которая есть ритмическое репродуцирование какого-либо движения, есть онтологический принцип существования всего живого.* М. Хайдеггер посвятил целый курс лекций тому, чтобы разъяснить сущность положения об основании, которое гласит: «Ничего нет без основания» [2]. В конце своего курса М. Хайдеггер приходит к выводу, что бытие и есть основание. «Бытие и основание: то же самое. Бытие как основывающее не имеет никакого основания, играя как без-дна ту игру, которая в качестве посылы судьбы бросает нам в руки бытие и основание» [2, с.190].

Именно игра эксплицирует себя в бытие и его основание, творящее это бытие, и игра, таким образом, оказывается во-1-х) процессом творчества, то есть процессом «поэзиса», творящим «поэтическую реальность», альтернативную реальности физического мира, а во-2-х) онтологическим основанием возникшей реальности.

Эксплицируя себя в бытие и его основание, игра, тем самым, эксплицирует себя во всякую деятельность, связанную с бытием и его основанием и причастную к бытию и его основанию.

Как мы полагаем, художественная деятельность напрямую причастна к бытию и его основанию. Ведь именно в результате художественной (поэтической) деятельности и возникает поэтическая («альтернативная») реальность со своим поэтическим («альтернативным») бытием.

Именно в игре творящий Логос достигает своего наиболее полного художественного выражения, связано это с тем, что игровая стихия растворяет Логос в себе, поглощает его и сама игра становится своим собственным субъектом. По словам Г.-Г. Гадамера, «субъект игры — это не игрок; в лучшем случае игра достигает через играющих своего воплощения» [15, с.148]. Именно поэтому, по словам М. Хайдеггера, остается вопрос, «играем ли мы свою роль и как мы, слыша правила этой игры, подчиняемся этой игре» [2, с.190].

Таким образом, игра вместе с Логосом составляют онтологическое основание поэтической реальности. Однако реальность творчества не есть специально и сугубо игровая реальность. Две этих реальности отличны друг от друга *телеологически*: если целью игры, по словам Ю.М. Лотмана, является соблюдение правил, то целью искусства «является истина, выраженная на языке условных правил» [16, с.190].

Именно в поэтической реальности игра находит свое наиболее полное выражение и осуществление. Параметры осуществления игры являются параметрами, задающими существование поэтического произведения, а вместе с ним – и поэтической реальности. Таким образом, *структура* игры в поэтической реальности задается параметрами осуществления игры, то есть правилами игры, игровым пространством и временем осуществления игры, участниками игры и целью, к которой стремятся участники этой игры (автор – к написанию произведения, читатель – к его прочтению, герои и персонажи – к своим конкретным целям, заданным им в произведении): *функции* игры в поэтической реальности – онтологическое основание и реализация поэтической реальности; *формами реализации* игры в поэтической реальности являются само поэтическое произведение и его составляющие.

В качестве примера приведем творчество Д. Хармса, в результате анализа которого мы пришли, в частности, к следующим выводам, которые иллюстрируют основные положения нашей статьи:

1. В основе творческого мироощущения Хармса лежит игра, которая и продуцирует поэтическую реальность в качестве реализации хармсовского творческого мироощущения;

2. Отношение Хармса к игре крайне серьезно. Можно сказать, что Хармс относится к игре так же серьезно, как и Платон, который под игрой понимает «*неизменное исполнение только одних законов, неизменное и вечное повторное их воспроизведение*» [17, с.623];

3. Хармс, как автор, творит и, тем самым, реализует игру как установку на существование его (Хармса) поэтической реальности, внутри которой и разворачивается эта игра;

4. Для того, чтобы обосновать «право на жизнь» своей поэтической реальности, Хармс создает свою философскую систему, которая описывает законы его же поэтической реальности;

5. В первый период своего творчества Хармс задает параметры игры в поэтической реальности, а в последующие периоды реализует эти параметры, которые, в то же самое время, являются основными чертами его поэтики, а именно: индетерминизм (отсутствие или искажение причинно-следственной связи), алогизм (как прямое следствие индетерминизма), тотальная инверсия, интертекстуальность (на реминисцентном уровне), некоммуникабельность, деконструкция и которые в своей совокупности и рожают структуру игры в поэтической реальности творчества Д. Хармса;

6. Именно благодаря этим параметрам и совершается игра: текста и повествователя с читателем, текста с автором, героев и персонажей друг с другом;

7. Игра в произведениях Хармса присутствует и реализуется на всех уровнях произведения и поэтому играет структурообразующую роль в поэтике Хармса.

### Цитированная литература

1. Досократики. – Минск, 1999.
2. Хайдеггер М. Положение об основании. Статьи и фрагменты. – СПб., 1999.
3. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 книгах. Книга 2. – М., 1994.
4. Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). – М., 2001.

5. Савельева Художественный мир и художественный текст. – Алматы, 1996.
6. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы – 1968 - № 8.
7. Чудаков А.П. Слово-вещь-мир. От Пушкина до Толстого. – М., 1992.
8. Федоров В.В. О природе поэтической реальности // [http:// www. Fedorov. v-e-d.info / book1.htm](http://www.Fedorov.v-e-d.info/book1.htm)
9. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. – Донецк, 1998.
10. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.
11. Гиршман М.М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996. – С. 7 – 21.
12. Федоров В.В. Три лекции об авторе. – Донецк, 2002.
13. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. — М., 1992
14. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного — М., 1991
15. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. — М., 1988.
16. Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Эстетика: Хрестоматия / Сост. Л.П. Квашина. – Донецк, 1999.
17. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М., 2000.

### **Анотація**

Стаття присвячена аналізу співвідношення гри та поетичної реальності в онтологічному та структурному аспектах.

### **Annotation**

The article focuses upon the analysis of the correlation between the game and the poetic reality in the ontological and the structural aspects.

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2007  
Стаття постуила в редакцію 10.01.2007*

## ДИАЛОГ В РОК-КУЛЬТУРЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАНСГРЕССИИ

Диалог в роке (а именно - эмпирически-экзистенциальный, эстетический и поэтический его аспекты) имеет ряд особенностей, обусловленных спецификой рок-жанра: растворение самости "я" во всеобщности "мы"; "гомогенность" участников общения; зрелищность и фамильярность карнавально-праздничного типа; значимость невербальных форм коммуникации; мессианско-шутовское амплуа рок-исполнителей; полистилистика, интертекстуальность и др. Ключом к объяснению специфики диалога в роке может послужить, на наш взгляд, понятие трансгрессии.

Трансгрессия\* (лат. trans – сквозь, через, за; gressus – приближаться, переходить) означает переход, преодоление; это «ситуация достижения субъектом внешней позиции по отношению к чему-либо в процессе пересечения границ и выхода за пределы, по ту сторону явлений, состояний и объектов» [1, с. 726]. В самом общем виде под трансгрессией понимают "прорыв" личности, повседневности посредством переступания социальных, моральных и культурных норм, запретов и традиций, что находит очевидное выражение в эстетике рок-зрелищ, этике имиджа рок-исполнителя и поэтике рок-произведений.

Наиболее глубоко и концептуально проблема трансгрессии изучалась в работах таких зарубежных ученых как Ж. Батай\*\*,

---

\* «Трансгрессия – одно из ключевых понятий постмодернизма, фиксирующее феномен перехода непреходимой границы, и, прежде всего - границы между возможным и невозможным <...> прорыв того, кто принадлежит наличному, ввне его» [2, с. 1104]. «Трансгрессия – это жест, который обращен на предел; там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск ее прохождения, возможно, также вся тональность ее траектории, даже сам ее исток. Возможно даже, что та черта, которую она пересекает, образует все ее пространство» (М. Фуко) [цит. по: 3; с. 117].

\*\* Примечательно, что Ж. Батай, как провозгласитель «абсолютной негативности, преодолевающей опосредованность в любых ее формах», выступал одним из инициаторов движения «Контратака», которое объединяло левых интеллектуалов – той части общества, идеи и настроен-

М. Бланшо, М. Фуко, где под трансгрессией понимается определенный “шаг”, “решение” преодоление рамок обыденного существования и достижение раннее запрещенного, табуированного, а ее “содержательным планом” выступают феномены смерти, безумия, ситуации сексуального раскрепощения и девиантного поведения. Однако трансгрессия как прорыв в сферу запредельного анализируется также в аспекте религиозно-мистического опыта и экстаза - как «вверение себя Абсолюту» [2, с. 1104]. В отечественной науке рассмотрение трансгрессии получило резонанс в исследованиях преимущественно философского [4] или психоаналитического [5] плана.

Задачи нашей работы: показать специфику трансгрессии как знакового явления “постклассического” мышления вообще и как одного из фундаментальных концептов маргинальной культуры второй половины-конца XX века, в частности, рока; цель работы – обосновать правомерность обозначения диалога в роке как диалога “трансгрессивного” характера.

*Трансцендирование\** и *трансгрессия*. Оба понятия обозначают «переход», выход в некую сферу. Однако первое имманентно “классическому”, традиционному периоду философии и есть «переход в запредельную, зачеловеческую область, которая *содержит в себе высшие условия существования самого человека*», а второе как понятие, присущее “неклассическому” периоду, означает «такой тип существования», которое предполагает *«непрерывный выход за пределы самого себя, не подразумевая при этом, что за данными пределами есть нечто окончательное и подлинное. Статусом “подлинности” здесь скорее наделяется сам переход»* [4] [курсив наш – Н.Р.]. На смену традиционной (“диалектической”) философии приходит “*философия трансгрессии*” (М. Фуко) – «выход за и сквозь предел, тот предел, за которым теряют смысл базовые оппозиции, ценности и смыслы западного культурного мира». Таким образом, понятие

---

ния которой легли в основу «всемирного молодежного бунта» и контркультурного движения середины XX в., где рок является одной из важнейших составляющих.

\* Ср. со спецификой разграничения “трансцендентального” и “трансцендентного” у И. Канта: к первому он относит «основоположения, выходящие за пределы опыта», ко второму – «основоположения, устраняющие эти пределы и даже *повелевающие преступить их*» [6, с. 199] [курсив наш – Н.Р.].

“трансгрессии” может и должно «послужить краугольным камнем в становлении новой культуры и нового мышления подобно тому, как в свое время понятие “противоречие» выступило фундаментом мышления “диалектического”» [2, с. 1196]. Эту мысль подтверждает рассуждение Ф.И. Гиренка о причастности трансгрессии «синергетическому типу мышления», который - в отличие от “статичных” имманентного или трансцендентного типов мышления - базируется на “переходности”.

Иными словами, трансцендирование “однократно» и имеет, так сказать, “положительный предел” в себе самом, а трансгрессия “многократно» и абсолютизирует сам акт перехода, что находит выражение в социально-культурологических практиках.

*Социально-психоаналитический аспект трансгрессии.* Трансгрессию можно интерпретировать как “сверх-задачу”, “транс-установку” по отношению к социальному бунту\*\* или психопатологиям различного рода\*\*\*, где проблема Другого разрешается в соответ-

---

\* «Синергетический способ мышления обусловлен отказом от чуждости и тем самым в нем заблокировано использование языка описания реальности, как в трансцендентной версии, так и в имманентной. От трансцендентной реальности можно было подойти к имманентной и наоборот. Но этот переход всегда чем-то заканчивался. У него была остановка. Устраняя чуждое, мы оказываемся перед лицом того, что может быть только в переходе. То есть переходность является способом бытия социальных кажимостей. Временность и кажимость делают невозможной различность творца и твари, субъекта и объекта» (Ф.И. Гиренко) [цит. по: 4].

\*\* Так, по Р. Барту, специфика трансгрессии, в отличие от “обычного протеста” - «в комбинаторике таких форм предельного опыта, которые не являются ни чувственными, ни мистическими, но способствуют “дифракции”, отклонению субъекта от привычной траектории движения к однозначности» [1, с. 727], т. е. обосновывают его маргинальность

\*\*\* Трансгрессия как нарушение границ пола и поколений представляет собой не только философско-психоаналитический аспект объяснения многочисленных комплексов (Эдипа, нарциссизм и др.) но и морально-эстетический: «Любой прорыв в познании чего-либо, в раскрытии тайны, всегда связан с выходом за границы, с преодолением запрета, - это всегда трансгрессия. Трансгрессия - это выход за границы собственно-го Я, нарушение запрета, порождаемое нехваткой чего-то (причем нехватка может переживаться и как состояние переполненности), нехваткой чего-то очень важного, без чего состояние субъекта можно



ствующем ключе\*. Именно в таком качестве трансгрессия выступает одним из важнейших концептов диалога в роке.

*Диалог и трансгрессия.* Диалог всегда предполагает преодоление “границы” - своего “я”, “своей” сферы - для понимания “другого”, принятия “чужой” сферы. Однако говорить о трансгрессии как основе диалога правомерно преимущественно к року по двум причинам. Во-первых, если в других гуманитарных областях “экспликанты” трансгрессии (смерть, безумие, праздник, сексуальность) могут использоваться часто метафорически и играют вспомогательную, факультативную роль, то для рока характерно их буквальное “применение” и центральная роль в эстетике и поэтике. Во-вторых, если цель “обычного” диалога – достигнуть, так сказать,

характеризовать как травматическое. С другой стороны, трансгрессия - это то, с помощью чего Закон дает возможность субъекту обнаружить себя. Свое наиболее яркое выражение идея трансгрессии (нарушения границ) и установления Закона нашла в греческой трагедии (например, в трилогии Софокла), которая определила развитие искусства всей европейской цивилизации.

Трансгрессия ошибочно может быть истолкована как акт своеволия (или, еще хуже, как высшее проявление человеческой свободы). Тем не менее, *субъект скорее обречен на трансгрессию*, которая выражает сущность природы человеческого желания <...> Перверсия – это лишь означающее трансгрессивной природы человека» [5] [курсив наш - Н.Р.]. Ср. также с концепцией М. Фуко о том, что именно феномен “смерти Бога” послужил причиной “денатурализации” сексуальности, где последняя является тем инструментом, посредством которого реализует себя в современном мире трансгрессия [2, с. 1197].

\* Так, Дж.Мак Дугалл выделяет среди трех универсальных нарциссических травм, через которые проходит любой человек, наряду с «принятием собственной однополости» и «принятием собственной конечности, смертности» также «принятие собственной отдельности от Другого» - осознание существования Другого и того, что «Другой находится за пределами власти нашего Я» [5]. Здесь сугубо психоаналитические положения перекликаются с философско-этическими постулатами “диалогистов” (ср., например, с рассуждениями Э.Левинаса о том, что Другому присущи «этическая неприкосновенность» и «Богоявленность Лица», Другой «ставит “Я” под вопрос», Другой – «единственное существо, которое я могу хотеть убить», т. к. он является «абсолютно независимым сущим» [7]).

Во-вторых, если цель “обычного” диалога – достигнуть, так сказать, “положительного” предела, понимания, то диалог в роке есть достижение предела “негативного”: Ничто, за которым ничего нет. Точнее, здесь имеет место “трансгрессивный” предел как постоянно самозарождающаяся и требующая своего преодоления граница.

*Трансгрессия в роке.* Трансгрессию в роке можно интерпретировать как предел, границу между культурой и контркультурой, которая иллюстрирует, с одной стороны, присущую человеку потребность выходить за рамки наличного и обыденного, и, с другой стороны, отражает свойственное культуре самопреодоление и самоотрицание с целью обновления и дальнейшего развития: сфера пограничного, маргинального – это сфера самоотчета культуры и способ обращения к Другому\*. Как специфическое понятие второй половины-конца XX века трансгрессия означает абсолютизацию состояния переходности и приоритет синергетических установок, а также отражает потребность поиска новых ценностных ориентиров. В частности, данные тенденции отразились в явлениях контркультуры и андеграунда, одна из существенных составляющих которых – рок\*\*.

---

\* «Любое маргинальное явление – это форма обращения к себе, своего рода исповедь культуры, момент ее экзальтации, откровения <...> [Краевые процессы] провоцируют разрывы, заторы, тупики и преграды, словом, экстремальные ситуации, постоянно поддерживая ее [культуры] напряжение и заставляя культуру увидеть Другого внутри себя» [8, с.59].

\*\* «В XX веке идет формирование нового качества человечности, осмысление которого может происходить пока лишь в периферийной зоне, ибо существующие доминантные ориентации для этого не подходят, нужны новые. И маргинальная сфера, столь развитая сегодня, готовит этот результат, отражая напряженность и болезненность самого пути <...> маргинальные структуры служат моментом преломления изменяющегося человеческого существования, рассматриваемого в маргинальном дискурсе в его *пороговом состоянии*» [8, с. 62]; «поразительная активация маргинальной сферы выражает *критическую фазу* смены культурных доминант, осуществляемую в XX веке» [там же, с. 68] [курсив наш – Н.Р.]. «Маргинальная инверсивность лежала в основании формирования противоположных доминирующих течений (контркультура), пока они не сконцентрировались в сильное явление и, образовав собственные версии развития культуры, не обрели статус

При ближайшем рассмотрении феномена рока становится очевидным его стремление к «внесоциальному аспекту человеческого существования, “трансцендируя” общество и его конкретные исторические формы, чтобы вырваться к метафизическому измерению человеческой природы», прорыв «социологического измерения человеческого существования и движение к “человеческой онтологии”» [9, с. 25]. Это определяет “эмпирику”, эстетику и этику рока. В частности, ориентированность на ранний уход из жизни, обращение к архаико-мифологической модели мировосприятия, игнорирование всех социальных кодов, эпатаж. Культурно-мифологический прототип современного рок-исполнителя – трикстер и прочие антигерои\* (шут, дурак, юродивый) [см. подробнее об этом: 10; 11]; исторический прототип – киники. “Христология”, “суицидально-танатологическая” эстетика, “теургийность” рока – не что иное, как проявления фактора трансгрессии, в них находят свое воплощение содержательные наполняющие последней (смерть, безумие, экстаз). Адресант сообщения в роке довлеет образам алкоголика и шизофреника, имеет свои прототипом трикстера как универсального мифологического антигероя, и бессознательно соотносит этику своего имиджа с фигурой жертвенного Мессии, что в свете жизнетворческой установки преобразуется в создание и воплощение персонального поэтического мифа. Адресат в роке “гомогенен” (М.А.Солодова) адресанту. Маргинал, отщепенец, изгой – таковы характеристики их как субъектов социальной трансгрессии. Взаимодействие между адресантом и адресатом происходит в атмосфере очень

---

общевропейской (мировой) художественной тенденции». Андеграунд демонстрирует наиболее прямой способ образования краевой культуры. Как очевидная альтернатива он представляет собой зеркальное отражение современной действительности (лишь с заменой оценочного знака), претендующее на качество непреложной реальности. Он развивается параллельно социальной и культурной поверхности, отражает ее инверсивно, часто в гротескной интерпретации, стремясь заменить собой действующую официальную культуру» [8, с. 71].

\* Интересно, что трикстер как принципиально безродный, лишенный “шкурного начала” прототип антигероя соприроден субъекту трансгрессии: «Трансгрессия - попытка радикальной трансформации индивидуального сознания и выведения из строя системы субординации жизненных функций организма. Тем самым устраняется властный контроль за выполнением целей рода в индивиде по дальнейшему воспроизводству себе подобных» (Клоссовски) [цит. по: 1, с. 726]

близкого по своей эстетике карнавально-праздничной зрелищности рок-действа, где границы между сценой и залом практически упразднены.

Трансгрессивный фактор проявляется и в поэтике, в частности, в особом требовании к языку: чтобы быть, он должен *преодолеть свои пределы*. В роке данное требование воплощается посредством нарушения языковых норм в двух различных формах – либо как абсурдное, лишенное смысла употребление звуков и слов (нечто сродни «зауми» обэриутов и языку авангардистов), либо как сознательное «нагнетание» всех уровней языка (фонетики, семантики, синтаксиса и т. д.) до максимальной сверхпредельной смысловой плотности, что также делает проблематичным постижение высказываемой сути. Здесь играет свою роль синтетичность рока (текст+музыка+исполнение) как вида искусства и деформация вербального субтекста в целом тексте произведения. Часто используется сознательная девербализация рок-произведений при усилении роли театрального и других компонентов. Кроме того, трансгрессия проявляет себя в корреляции вербального, музыкального и исполнительского начал (малая степень устойчивости референтности музыки и исполнения) и в трансформации их изначальных функций в квази-художественные.

Для рока характерно взаимодействие с другими жанрами и стилизация под другие жанры (баллада, романс, плач, причитание, частушка и др.); пародия и самопародия.

Актуализация проблемы веры/безверия в этом смысле также обусловлена “трансгрессией” как выходом за пределы возможного, за пределы искусства и разума (самоубийство А.Н. Башлачева, смерть Я.С. Дягилевой, безумие Е. Летова и Д. Ревякина). Средством уменьшения влияния трансгрессии может служить религиозно-этический релятивизм, позволяющий “рассредоточиться” (например, творчество группы “Аквариум”).

Сделаем обобщающие выводы. Трансгрессия – явление, фиксирующее имманентную для неклассической философии и мироощущения современного человека установку на абсолютизацию состояния “переходности”. Ее можно интерпретировать как безграничное, непрерывное “трансцендирование” и “негативистский диалог”, цель которых – постоянное самопреодоление и достижение понимания на границе “срыва” возможности всякого понимания, нахождение на границе как таковое.

Трансгрессия эксплицирована в различных сферах: философии, психоанализе, культуре. В последней – в качестве сферы мар-

гинального, контркультурного, сферы андеграунда. В частности, трансгрессия нашла свое выражение в эстетике и поэтике рока, а также в эмпирически-экзистенциальном аспекте – в этике имиджа рок-исполнителя. Трансгрессия как обоснование жизнотворчества и христологии, может выступать критерием оценки рок-творчества той или иной группы.

Трансгрессивный характер диалога в роке свидетельствует о близости последнего экзистенциальной и поставангардной моделям мировосприятия.

### Цитированная литература

1. Новейший философский словарь. – Мн., 1999.
2. История философии: Энциклопедия. – Мн., 2002.
3. Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994.
4. Свирский Я.И. Самоорганизация смысла // <http://www.vusnet.ru/forum/>
5. Зимин В.А. Функция трансгрессии. Проблема нарушения границ между полами и поколениями на материале фильма П. Альмодовера «Все о моей матери» // Журнал практической психологии и психоанализа. - № 2. – 2003 г. // <http://kinocenter.rsuh.ru/zimin.htm>
6. Кант И. Критика чистого разума. – Симферополь, 1998.
7. Левинас Э. Избранное: Тотальность и Бесконечность. – М., - СПб., 2000.
8. Шехтер Т.Е. Маргинальный статус художественной культуры // Метафизические исследования. – Вып. 4. Культура. – СПб., 1997.
9. Давыдов Ю.Н. Социология контркультуры. Критический анализ. – М., 1980.
10. Бубырь Н.В. Маска русского рока: трикстер // Литературоведческий сборник. – Вып. 19. – Донецк, 2004.
11. Бубырь Н.В. Маски русского рока: шут, скоморох, юродивый // Литературоведческий сборник. – Вып. 23-24. – Донецк, 2005.

### Анотація

В статті розглянуто феномен трансгресії як “подолання непередоланого”, через який в сучасній культурі виказують себе фактори абсолютизації “стану переходу” і тяжіння до синергетичного

мислення. Зокрема, цей феномен може виступати смисловим концептом специфіки діалогу в маргінальних, «крайових» зонах культури – наприклад, в році. На думку автора, трансгресія – це взаємодія «негативистського», екзистенційного плану, і саме в такому розумінні вона зумовлює діалогічні особливості рок-культури.

#### **Annotation**

The article is devoted to the transgression phenomena as “overcomeless overcoming”. Due to this phenomena “overcome condition» absolutization factor and synergetic way of thinking tendency are displayed in contemporary culture. In particular, this phenomena may to be sens-conseption of marginal, extreme culture zone dialogue specific – for example at rock-culture. On the author opinion, transgression is “negativistic”, existential interaction, which causes rock-culture dialogue particularities.

*Стаття надійшла до редакції 10.11.2006*  
*Стаття поступила в редакцію 10.11.2006*

## РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УДК 821.161.1-1.09

Фризман Л.Г.

### ОБ ОДНОЙ ДЕРЖАВИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Прочитав в 1825 г. «Державина всего», Пушкин сформулировал в письме к Дельвигу свое «окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии – ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо» [1, т. 13, с. 181-182]. Нечего и говорить, что эта оценка не исчерпывает отношения Пушкина к Державину, но вместе с тем она очень показательна. Она объясняется не в последнюю очередь резкостью державинского взгляда на мир, решительностью в смещении высокого и низкого при его воссоздании. Когда Пушкин читал в «Видении мурзы»:

... тот хотел арбуза,

А тот соленых огурцов.

Но пусть им всем докажет муза,

Что я не из числа льстецов [2, с. 113] -

рифма «муза – арбуза» должна была резать слух даже ему, и Д.Д. Благой был прав, когда писал, что «даже Пушкин не реализовал всех возможностей, заключенных в поэзии Державина. Этим объясняется то, что и после Пушкина она продолжала оказывать прямое воздействие на ряд позднейших явлений нашей литературы» [2, с. 73]. Одну из линий этого воздействия мы и попытаемся проследить.

В своем прославленном стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» поэт описывает стол, на котором видит «разных блюд Цветник, поставленный узором.

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,

Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,

Что смоль, янтарь – икра, и с голубым пером

Там щука пестрая: прекрасны!..

Когда же мы донских и крымских кубки вин,  
И липца, воронка и чернопенна пива  
Запустим несколько в румяный лоб хмелин, -  
Беседа за сладьми шутлива. [2, с.329].

Такого материального, такого вещного, такого вызывающего аппетит описания обеденного стола русская поэзия до Державина не знала. Для него, однако, это описание отнюдь не уникально. Не так известны, но не менее характерны для державинского восприятия быта строки из «Похвалы сельской жизни»:

Горшок горячих, добрых шей,  
Копченый окорок под дымом;  
Обсаженный семьей моей,  
Средь коей сам я господином,  
И тут-то вкусен мне обед!

А как жаркой еще баран  
Младой, к Петрову дню блюденный,  
Капусты сочные кочан,  
Пирог, груздями начиненный,  
И несколько молочных блюд, -

Тогда-то устрицы, го-гу,  
Всех мушелей заморских грузы,  
Лягушки, фрикасе, рагу,  
Чем окормляют нас французы... [2, с. 272]

И из «Приготовления к обеду»:

Шекснинска стерлядь золотая,  
Каймак и борщ уже стоят;  
В крафинах вина, пунш, блистая  
То льдом, то искрами манят... [2, с. 223]

Конечно, Пушкин шел по стопам Державина и в «Послании к Юдину»:

Весельем круглый стол накрыт;  
Хлеб-соль на чистом покрывале,  
Дымятся щи, вино в бокале;  
И щука в скатерти лежит [1, т. 1, с. 169],

и многократно в «Евгении Онегине»:

Пред ним roast-beef окровавленный,  
И трюфли, роскошь юных лет,  
Французской кухни лучший цвет,



И Страсбурга пирог нетленный  
Меж сыром лимбургским живым  
И ананасом золотым –

но, согласимся, что Пушкин выглядит здесь все же последователем, а не первооткрывателем.

Одним из младших современников Державина было создано произведение, которое в данной связи нельзя не упомянуть. Это поэма Баратынского «Пир». Она пользовалась большим успехом и, как известно, принесла своему создателю прозвание «певца пиров». Хотя она и начинается с шутливых замечаний: «...Никогда еще, друзья, Обманут не был я желудком» и «Лишь беззаботный гастроном Названья мудрого достоин» (3, с. 181), в действительности поэт далек от воспевания чревоугодия. Стержень поэмы – это противопоставление двух видов пиров. Первый – собрания московской знати, где

Вполне уважен хлебосол,  
Вполне торжественны обеды;  
Вполне богат и лаком стол.  
Уж он накрыт, уж он рядами  
Несчетных блюд отягощен... [3, с. 182],

Но все эти «лакомые блюда, златых плодов, десерта груды» призваны лишь оттенить духовное убожество участников застолья. Совсем другое дело – немудреные пирушки в углу безвестном Петрограда, где «соединялась в шумный круг» «верная семья» молодых вольнодумцев:

Стол покрывала ткань простая:  
Не восхищались на нем  
Мы ни фарфорами Китая,  
Ни драгоценным хрусталем... [3, с. 183]

Ни о каких «лакомых блюдах» и речи нет, а «звездящаяся влага» «любимого Аи» – это не алкогольный напиток, а символ вольнолюбия:

В ней укрывается отвага,  
Она свободой кипит,  
Как пылкий ум, не терпит плена... [3, с. 183]

Бунтарский смысл этих строк был настолько прозрачен, что цензура безошибочно уловила его и при публикации поэмы изуродовала их.

От Баратынского в русской поэзии идет своя традиция, в известном смысле противостоящая державинской, – описание таких пиров, на которых застолье – это не главное, где оно либо отсутствует, либо ему противопоставлены другие, подлинные ценности. «Пир» А.Кушнера и «Пир» Е.Винокурова – это, так сказать, пиры без пиров. Читая стихи «В кафе» А.Кушнера и «В кафе» Б.Лившица – трудно установить функцию описанного в них учреждения. В том же ряду – «Тамада» Б.Лившица. Но особенно интересно и показательно своей полемической заостренностью стихотворение А.Кушнера «Банкет».

Банкет – это что-то для Гоголя, что-то  
Для взгляда его ястребиного, это  
Салфетки в помаде и пепел в салате,  
И гомон несвязный, и стол пэ-образный,  
Как будто упавшие навзничь ворота... [4, с. 98].

Меньше всего поэта занимают мельком упомянутые «нестандартные яства». Как же иначе? Ведь «банкет – это символ большого расхода, Когда человек коллектив уважает». Его участники описаны неприязненно и язвительно, как распластанный «новейший Ноздрев», «С подшефного он, извините, завода И только что за ноги дам не хватает». Намеренно обобщен образ «виновника сего торжества», он в одном лице и диссертант, и строитель, и ваятель. Он «защитивший успешно, Все хвалят проект его, то есть коровник, Поэму в металле и камне, конечно». Вывод достаточно пессимистичен и смягчен лишь сознанием, что жизнь шире и богаче происходящего в банкетном зале.

О, пошлость, ты неистребима:  
Во-первых, ты в нас, во-вторых, с нами рядом...  
Смешны и нелепы претензии к миру,  
Такому смешному и жалкому с виду,  
Но втайне хранящему правду и совесть.  
Мы все по отдельности лучше, чем вместе;  
Банкет – это две-три страницы, а повесть  
Не вся – в этой фразе, не вся – в этом жесте...

[4, с. 99]

Следует, однако, признать, что последователи Баратынского составляют в русской поэзии XX века лишь относительно небольшой отряд, несопоставимый с многочисленной ратью последователей Державина. Классифицируя этот большой и разнородный материал,

можно выделить такие его разряды: *еда как закуска, или еда как сопровождение выпивки; выпивка как таковая, еда на столе, еда на продуктовой прилавке, еда как символ жизни, приготовление еды*. В некоторых случаях внутри названных разрядов придется обозначить подразряды, но об этом несколько ниже.

Итак, *еда как закуска*. Начнем с поэмы Д.Самойлова «Цыгановы», автор которой, кажется, как никто другой, приблизился к образцу, созданному в «Евгению. Жизнь Званская». Из воспоминаний В.Баевского мы знаем, что в собственном обиходе Самойлов отрицательно относился к сочетанию еды с выпивкой: «С. вообще был воздержан в еде, а за рюмкой не ел почти ничего.

- Закусывать – значит переводить и питье и еду.

И пояснял: пьют, чтобы испытать хмель, а закуска этому препятствует» [5, с. 54]. Но поскольку Самойлов был великим поэтом, то в стихах он выражал не особенности собственных вкусов, а, так сказать, «мнение народное», установки, незыблемые для большинства его современников. В «Цыгановых» еда и выпивка – близнецы-братья, их нерасторжимость и взаимосвязь подчеркиваются настойчиво и неоднократно.

Еще одна показательная деталь. Как мы знаем благодаря тому же В.Баевскому, Самойлов всем алкогольным напиткам предпочитал коньяк. Он говорил: «Самый плохой коньяк лучше самой хорошей водки»... Однажды он пришел ко мне на вечеринку уже под хмельком и потом, опрокидывая с самыми небольшими перерывами рюмку за рюмкой, приговаривал:

- Коньяк это вещь.

- Не спорьте, В.С., коньяк – это вещь.

- Что тут не говори, а коньяк это вещь.

И так далее на разные лады» [5, с. 54].

Но знание жизни подсказывало писателю, что коньяк предпочитаем лишь в определенных слоях общества, и его появление на столе Цыгановых было бы противоестественно. Поэтому он разместил там самогон и, выражая не свое отношение к этому напитку, а отношение своих героев, описал его так влюблено и аппетитно, как если бы воспевал свою собственную любовь. Эта способность поэта проникнуться не своим мироощущением, передать переживаемое его персонажами, как свое собственное, выстраданное, сокровенное, не только делает картину застолья

Цыгановых колоритнейшим образцом рассматриваемой нами темы, но и дает плодотворный материал для раздумий над психологией творчества.

Восстановим в памяти эту картину – здесь каждое слово на вес золота.

В мгновенье ока юный огурец  
Из миски глянул, словно лягушонок.  
И помидор, покинувший бочонок,  
Немедля выпить требовал, подлец.  
И яблоко моченое лоснилось  
И тоже стать закускою просилось.  
Тугим пером вострился лук зеленый.  
А рядом царь закуски – груздь соленый  
С тарелки беззаветно вопиял  
И требовал, чтоб не было отсрочки.  
Графин был старомодного литья  
И был наполнен желтизной питья,  
Настояного на нежнейшей почке  
Смородинной, а также на листочке  
И на душистой травке. Он сиял.  
При сем ждала прохладная капуста,  
И в ней располагался безыскусно  
Морковки сладкой розовый торец.  
На круглом блюде весело лежали  
Ржаного хлеба теплые пласты.  
И полотенец свежие холсты  
Узором взор и сердце улаживали.  
– Хозяйка, выпей! – крикнул Цыганов.  
Он туговат был на ухо.

Хмельного  
Он налил три стакана. Цыганова  
В персты сосуд граненый приняла  
И выпила. Тут посреди стола  
Вознесся борщ. И был разлит по мискам.  
Поверхность благородного борща  
Переливалась тяжело, как парча,  
Мешая красный отблеск с золотистым.  
Картошка плавилась в сковороде.  
Вновь желтым самоцветом три стакана

Наполнились. Шипучий квас из жбана  
Излился с потным пенистым дымком.  
Яичница как восьмиглазый филин,  
Серчала в зале. Стол был изобилен.  
А тут блины! С гречишным же блином  
Шутить не стоит! Выпить под него –  
Святое дело. Так и порешили.

И повторили вскоре. Не спешили... [6, с. 74]

Хотя такое описание застолья можно считать уникальным, о сочетании выпивки с едой писали другие поэты.

О.Мандельштам:

Над Курою есть духаны,  
Где вино и милый плов... [7, с. 128]

В.Нарбут:

Объедки огурцов, хрустевших на зубах,  
Бокатая бутылъ сивухи синеватой... [8, с. 102]

П.Васильев:

Чтобы как-нибудь опохмелиться  
Пробовал в раздумье не водицу –  
Водку  
Из неполного ковша.

И пестрела на столе закуска.  
Сизый жир гусяного огузка  
Рыбные консервы  
Иваси,  
Маргарин и яйца всмятку, в общем,  
Разное,  
На что отнюдь не ропщем,  
Все, что продается на Руси! [9, с. 415]

Е.Рейн:

Все было в большом порядке:  
икорка и осетрина,  
и киевские котлеты,  
и сам салат «оливье».  
А пили «посольскую» водку,  
шампанское полусухое,  
а девочки – «ркацителы»,  
под кофе – коньяк «Ереван» [10, с. 583]

Отметим, что упомянутый коньяк появляется у Е. Рейна и как самостоятельный предмет изображения:

Четырнадцать бутылок «Еревана» -  
все это куплено давно, когда бутылка  
такого коньяка была еще доступна,  
теперь цена ей сорок пять рублей!  
Ну, сколько взять? Четыре для начала.  
И я, тихонько на носки ступая,  
Спускаюсь вниз с бутылками, усердно,  
Держа их за утонченные горла,  
И прячу в гардеробе под пальто. [10, с. 567].

Специалистом по винам оказывается А. Кушнер. Зримо следуя державинскому образцу – стихотворению «Разные вина», он пишет:

Пить вино в таком порядке:  
Рислинг кисленький и гладкий,  
Херес чуть шероховат,  
И портвейн, как столик, шаткий,  
И мускат как бы покат.

«Черный доктор» за мускатом  
Кажется продолговатым,  
И коньяк не пропустить  
С лошадиным ароматом,  
А шампанским все запить.

Ну, какой я дегустатор!  
Жизнь прекрасна, так и быть. [11, с.55].

А поглощение пива, как никто другой, воспел Е. Винокуров:

Пьют пиво так, как его должно пить.  
Взглянув на свет, сдувают пену с кружки.  
Но надо предварительно купить  
В другом ларьке  
в крупицах соли сушки.

Пьют пиво, к стенке привалюсь спиной –  
Расстегнут ворот, сдвинута фуражка, -  
И вытирая тыльной стороной  
Ладони рот,

и отдуваясь тяжело.

Пить пиво – то особый ритуал!  
Все найдено – от позы и до жеста.  
Напружив щеки, дунь:

на тротуар  
Стекает пена пышная, как тесто.

Отставив ногу, локоть отведи,  
Тяни же губы, чтоб смачнее чмокать,  
Среди таких, точь-в-точь как ты,

среди

Фуражку сбивших и отведших локоть. [12, с. 188]

Особое место в многочисленном ряду стихотворений, изображающих застолье, принадлежит «Новогодней фантазмагории» А.Галича – потому что это именно *фантазмагория*. Лежащий «в сельдерее, убитый злодейским ножом, Поросенок с бумажной розой, покойник-пижон» – такой же персонаж, как и «полковник-пижон, что того поросенка принес». Намеренно подчеркнут всеобщий разлад:

И уже за столом, как положено, куча мала –  
Кто-то ест, кто-то пьет, кто-то ждет, что ему подмигнут,  
И полковник надрался, как маршал, за десять минут.

[13, с. 236]

Одни требуют «общество песней развлечь», другие считают, что «какие тут песни, пока не допили еще, не доели цыплят табака». И когда поэт наконец соглашается «что-нибудь изобразить», он сам превращается в подобие пожираемого поросенка:

И тогда я улягусь на стол, на торжественный тот,  
И бумажную розу засуну в оскаленный рот,  
И под чей-то напутственный возглас, в дыму и в жаре,  
Поплыву, потеку, потону в поросячем желе...

Это преображение доходит до предчувствия, что полковник, отрезав ему ногу, протянет хозяйке ее.

Но поэт видит то, чего не видит никто другой, – белую тень, бредущую мимо белых берез, видит, как в ту ночь «не пришел, а ушел – мы потом это поняли – Белый Христос». Участникам застолья не до Христа – все внимание приковано к поросенку, хозяйка просит собравшихся: «Подождите, не ешьте, оставьте кусочек-другой», а телефон вызывает к опоздавшим: «Приезжайте скорей, а не то мы его доедим!» А поэт уже в другом, не в этом мире и ассоциируется не с поросенком, а с Христом:

...А за окнами снег, а за окнами белый мороз,  
Там бредет моя белая тень мимо белых берез...

[13, с. 237]

Если Галич назвал описанную им картину фантазмагорией, то Пастернак нашел для нее другое слово – «Ваханалия».

По соседству в столовой  
Зелень, горы икры,  
В сервировке лиловой  
Семга, сельди, сыры.

И хрустенье салфеток,  
И приправ острота,  
И вино всех расцветок,  
И всех водок сорта [14, с. 453].

И всему этому противопоставлен Он, «кто-то», который «на эти-то дива Глядя, как маниак... пьет молчаливо До рассвета коньяк». Его образ – тема особого разговора, который увел бы нас далеко от рассматриваемой темы. Здесь важно только подчеркнуть, что обрисован он в резком противопоставлении «духоте» и «тесноте» творящегося рядом застолья.

*Еду на прилавке* со вкусом и со знанием дела описывал Н.Заболоцкий. Напомним два его стихотворения. Одно из них – «На рынке»:

И огурцы, как великаны,  
Прилежно плавают в воде.  
Сверкают саблями селедки,  
Их глазки маленькие кротки,  
Но вот, разрезаны ножом,  
Они свиваются ужом.  
И мясо, властью тѳпора,  
Лежит, как красная дыра;  
И колбаса кишкой кровавой  
В жаровне плавает корявой... [15. с.50].

А второе, пожалуй, еще более живописное, – «Рыбная лавка»:

Тут тело розовой севрюги,  
Прекраснейшей из всех севрюг,  
Висело, вытянувши руки,  
Хвостом прицеплено за крюк.  
Под ней кета пылала мясом,



Угри, подобные колбасам,  
В копченой пышности и лени  
Дымились, подогнув колени,  
И среди них, как желтый клык,  
Сиял на блюде царь-балык

О самодержец пышный брюха,  
Кишечный бог и властелин,  
Руководитель тайный духа  
И помыслов архитриклин!  
Хочу тебя! Отдайся мне!  
Дай жрать тебя до самой глотки!  
Мой рот трепещет, как в огне,  
Кишки дрожат, как готтентотки.  
Желудок, в страсти напряжен,  
Голодный сок струями точит,  
То вытянется, как дракон,  
То вновь сомкнется что есть мочи,  
Слюна, клубясь, во рту бормочет,  
И сжаты челюсти вдвойне...  
Хочу тебя! Отдайся мне!

Повсюду гром консервных банок,  
Ревут сиги, вскочив в ушат,  
Ножи, дрожащие из ранок,  
Качаются и дребезжат.  
Горит садок подводным светом,  
Где за стеклянную стеной  
Плывут лещи, объята бредом,  
Галлюцинацией, тоской,  
Сомнением, ревностью, тревогой...  
И смерть над ними, как торгаш,  
Поводит бронзовой острой [15, с. 62-63].

Сходная тональность слышится и в стихотворении Е. Рейна «Елисейский»:

Здесь плыла лососина,  
как регата под розой заката  
и судьба заносила  
на окорок руку когда-то,  
и мерцала огранка

янтарного чистого зноя,  
и казала таранка  
лицо всероссийски речное.  
Я сюда приходил  
под твои сталактиты барокко,  
уходя, прихватил  
от норд-веста до юго-востока  
то, что знаю и помню  
и чем закушу рюмку Леты;  
только что-то сегодня  
просрочены эти билеты [10, с. 362].

Напряженная образность этих и подобных им стихов позволяет осознать, почему изображения еды так часто переходят раздумья о жизни, о ее ценностях. У Л. Лосева есть стихотворение «Сожжено и раздвинуто» – философское раздумье о безрадостной, безнадежной доле поэта, которому выпало жить в «дурную эпоху». Заканчивается оно так:

О муза! Будь доброй к поэту  
пускай он гульнет по буфету,  
пускай он нарежется в дым,  
дай хрену ему к осетрине,  
дай столик поближе к витрине,  
чтоб желтым зажегся в графине  
закат над его заливным [16, с. 178].

А вот «Пожелание» О. Чухонцева:

Пусть враги владеют всем,  
чем они уже владеют.  
Но голодный стол – зачем?  
Пусть имеют, что имеют.  
Пусть в обед у них индейки,  
фаршированные шейки,  
вдоволь зелий и сладостей,  
вдоволь рыбы без костей,  
что мне сласти да индейки –  
я не дал бы и копейки.  
А желать – так только малость  
пожелать хочу врагам:  
чтобы сладость им не в радость,  
чтобы мед не по губам! [17, с. 46].

Еще одна группа стихотворений, принадлежащих к рассматриваемой теме, – те, в которых описывается *приготовление еды*. Внутри этой группы различаются стихи, где этот процесс видится поэтом со стороны и те, где действующим лицом выступает он сам. О.Чухонцев в стихотворении «Капуста в Павловом Посаде» любовно изображает резку капусты:

Чуть свет затопит мама печку  
и рукава я засучу,  
да наточу на камне сечку,  
да сечкой в ящик застучу.

Как никогда легко и ясно,  
как будто в первый раз люблю  
чисто-чисто  
часто-часто  
мелко-мелко  
изрублю.

О, та капуста из раймага,  
того гляди, сведет с ума:  
бела как белая бумага  
бела как ранняя зима [17, с.31]

Сходные ощущения приносит Юнне Мориц процесс приготовления повидла:

Я сварю повидло к хлебу  
с теплой коркой золотой  
к снеговеющему небу  
с черносливою-звездой.

Это дивное повидло  
мне приснилось в сладком сне,  
в раннем детстве, в годы бедствий,  
в голодающей стране,

где из кубиков повидла  
на квадратах ржаных  
получался рай небесный  
для оставшихся в живых!

Я магическим дыханьем

окна в детство отворю  
и сварю тебе повидло,  
сладкий сон тебе сварю.

Мы на кубики разделим  
эту божью благодать –  
чтобы ангелы голодных  
к нам повадились летать,

в сладком сне, в глубокой тайне,  
сквозь завесы облаков  
с хлеба слизывать повидло –  
пищу дивную богов [18, с. 178].

В стихотворении Б.Чичибабина «Приготовление борща» «моя подруга варит борщ», а поэт выступает в роли восторженного зрителя («Я помогаю чем могу, да только я умею мало...»), он восхищается процессом, происходящим на его глазах:

Кастрюля взвалена на пламя,  
и мясо плещется в компаньи  
моркови, перца и свеклы...

Ты только крышку отвали,  
и грянет в нос багряный бархат,  
куда картошку как бабахнут  
ладони ловкие твои...

А сало, желтое от лет,  
с цибулей розовой растерто.  
И ты глядишь на божий свет,  
хотя устало, но и гордо.

Капуста валится плеща  
и зелень сыплется до кучи,  
и реет пряно и могуче  
благоухание борща [19, с. 55-56]

Так же, как и другие поэты, Чичибабин выходит за рамки одного лишь описания еды или ее приготовления. Следя за кулинарным мастерством подруги, он не забывает о своей, поэтической профессии и сравнивает плоды ее и своего труда:

О, если б так дышал в стихи я,  
как ты колдуешь над борщом!

Но труд мой кривду ль победит,  
беду ль от родины отгонит,  
насытит ли духовный голод,  
пробудит к будням аппетит?..

Чудо, творимое руками подруги, сопрягается в стихах Чичибабина с неким верховным торжеством справедливости. Борщ будет снят с огня, настоится,

И зацветет волшебный май  
в седой пустыне постоянства.

Владыка, баловень, кашей,  
герой, закованный в медали,  
и гений – сроду не едали  
таких породистых борщей.  
Лишь добрый будет угощен,  
лишь друг оценит это блюдо,  
а если есть меж нас иуда, -  
пусть он подавится борщом!

Клубится пар духмяней рош,  
лоснится соль, звенит посуда...  
Творится благодное чудо –  
моя подруга варит борщ [19, с. 56]

Восторженно-сочувственному взгляду Б.Чичибабина на кулинарное мастерство его подруги, противопоставит враждебно-завистливый взгляд А.Тарковского, который, наблюдая сходные процессы, тоже делает широкие выводы, но совсем другого характера:

Кухарка жирная у скаред  
На сковородке мясо жарит,  
И приправляет чесноком,  
Шафраном, уксусом и перцем,  
И побирушку за окном  
Костит и проклиняет с сердцем.

А я бы тоже съел кусок,  
Погрыз бараний позвонок  
И, как хозяин, кружку пива  
Хватил и завалился спать:  
Кляните, мол, судите криво,  
Голодных сытым не понять [20, с. 163].

И стихотворение Б.Окуджавы «Кухня», на первый взгляд, не более чем картина приготовления еды:

Рожденье бифштекса – само волшебство.  
Брильянтовых капель без счета.  
И эта, которая жарит его,  
похожа на рыжего черта...

И если в окно заглянуть со двора –  
какая бесовская штука:  
в чугунной ладье громоздится гора  
под кольцами белого лука.

Но в последней строфе и он выходит на обобщения философского характера:

Там все перемешано в соке его,  
в прожилках его благородных:  
и гибель, и жизни моей торжество,  
и хриплые крики голодных [21, с. 453].

Не секрет, что еда, сопровождающая нас на протяжении всей жизни, приносит немало приятных ощущений. Столь же бесспорно, что злоупотреблять ею не рекомендуется. Как бы ни разыгрался аппетит, важно уметь вовремя остановиться. Что я и делаю.

### **Цитированная литература**

1. Пушкин. Полн. собр. соч. – М.-Л., 1937. – Т. 1, 6, 13.
2. Державин Г.Р. Стихотворения. – М., 1958.
3. Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. – СПб., 2000.
4. Кушнер А. Стихотворения. – Л., 1986.
5. Баевский В. В нем каждый вершок был поэт. Записки о Давиде Самойлове. – Смоленск, 1992.
6. Самойлов Д. Избранные произведения. – М., 1989. – Т.2.
7. Мандельштам О. Сочинения. – М., 1990. – Т. 1.
8. Нарбут В. Стихотворения. – М., 1990.
9. Васильев П. Избранные стихотворения и поэмы. – М., 1957.
10. Рейн Е. Избранное. – М.- СПб., 2001.
11. Кушнер А. Тысячелистник. – СПб., 1998.
12. Винокуров Е. Избранное. – М., 1968.
13. Галич А. Песни, стихи... – Екатеринбург, 1999.
14. Пастернак Б.Л. Избранное. – М., 1985. – Т. 1.
15. Заболоцкий Н.А. Избранное. – М., 1972. – Т.1.

16. Лосев Л. Собрание. – Екатеринбург, 2000.
17. Чухонцев О. Стихотворения. – М., 1989.
18. Мориц Ю. Избранное. – М., 1982.
19. Чичибабин Б. в стихах и прозе. – Харьков, 1998.
20. Тарковский А. Собр. соч.– М., 1991. – Т.1.
21. Окуджава Б. Стихотворения. – Спб., 2001.

### **Анотація**

У статті робиться спроба прослідкувати одну з ліній впливу поезії Державіна на російську поезію ХХ ст. Розглядається традиція змалювання їжі, закорінена в поетичних зображеннях обіднього столу у Державіна.

### **Annotation**

In the article the author made an attempt to trace one of the aspects of influence of G. Derzavin's poetry on the Russian poetry of the XX century. The tradition of the depiction of dishes that is present in Derzavin's poetic depictions of dinner table is investigated.

*Стаття надійшла до редакції 15.11.2006*

*Статья поступила в редакцию 15.11.2006*

**УДК 82–98**

**Гайдук С.Є.**

## **СИМВОЛІКА КОНЯ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ РОМАНТИЗМІ (ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ РОМАНТИЧНОГО БЕСТІАРІЮ)**

Ідейно-символічна парадигма європейського романтизму є надзвичайно широкоплановою і, не зважаючи на численні праці, на сьогоднішній день ще не достатньо дослідженою. Тваринний світ або, кажучи традиційною літературознавчою термінологією, бестіарій та його символіка у європейському романтизмі складає окрему групу досліджень. Ці дослідження базуються в основному на інтерпретаціях літературних творів та творів малярства. Зауважимо, що бестіарна символіка має різні семантичні аспекти, а у поетичних творах – різні джерела символічних сенсів. Із цих джерел у літературі епохи романтизму досить добре дослідженою є народна міфопоетична традиція, хоча ми можемо говорити про

серйозні впливи античності, європейської середньовічної містики та культури Сходу у цьому плані (ці аспекти ще чекають на своє дослідження).

Наша розвідка є першою у плані дослідження символічних аспектів романтичного бестіарію. У цій публікації ми зупинимось тільки на символіці коня у творах європейських романтиків. У загальних рисах майбутнє дослідження проблеми передбачає вивчення та інтерпретацію найважливіших контекстів європейського романтичного бестіарію із поділом його на окремі елементи, котрі будуть визначатись характерною для даної символіки традицією. У європейському романтизмі таких традицій можна виокремити принаймні три. По-перше, це міфопоетична традиція, що охоплює функції та символіку найпопулярніших сільських тварин та диких звірів європейської фауни (собака, кінь, корова, ворона, орел тощо). До другої групи можна залічити екзотичних звірів, символіка яких у епоху романтизму формувалась під великим впливом східної культури. Це такі звірі, як крокодил, лев, пава, бегемот, слон. Нарешті третя група – це фантастичні тварини. Їх символіка у романтизмі визначається джерелами конкретного впливу (наприклад, античності у випадку сфінкса чи медузи).

Майбутнє дисертаційне дослідження зосереджено на інтерпретації функцій та символіки усього названого спектру фауни у європейській поезії та частково малярстві епохи романтизму.

У цьому повідомленні ми зупинимось тільки на одному аспекті романтичного бестіарію – символіці коня та проблемах її інтерпретації. Постаті коня серед тварин у романтичній літературі належить особливе місце. Ця особливість зумовлена двома моментами. З одного боку тим, що кінь є прирученою свійською твариною, дуже близькою до людини, його символіка пов'язана у цьому плані з зачатками цивілізації, свійскості, господарства. Але з другого боку – кінь найбільше серед свійських тварин уособлює дикість, незалежність, свободу, все те, що противиться цивілізації і господарству. І на такому парадоксі значень будується романтична символіка коня, для якої, зрозуміло, надзвичайно важливою є зазначена семантика волі, свободи, дикої природи у поетичному образі коня.

Зауважимо, що на сьогоднішній день існує вже декілька досліджень присвячених постаті коня у культурі взагалі, та у літературі зокрема. Назвемо три найвідоміші – це «Загальна історія



кона» у трьох томах, яка видана у Познані у 1874 році, автор Мар'ян Чапский, друге дослідження – це антологія «Кінь має душу» авторства Луції Гінкової, і найновіша публікація - книжка «Кінь Мазепи», яку написав Бруно Сібона, видана у Франції у 2006 році.

Традиційно у словниках символів зазначається, що коня вважають одним з найвірніших товаришів людини. Він символізує позитивну життєву силу; хоча може також приймати негативні значення. Нагадаємо, що у міфології коні тягнуть вози різних богів. Масть коня може інколи набирати окреслених значень і нав'язувати характерні зв'язки з богом. Наприклад, кінь світлої масті виступає позитивним символом. Адже вже від стародавніх часів білий колір вважається кольором святих, і саме тварини білого кольору приносилися в жертву небесним богам, в той час як тварини темної масті – богам підземного світу. Саме тому віз Сонця тягнуть білі коні, натомість чорні коні скачуть в упряжі Плутона, бога підземелля.

Скульптурі чи картині коня завжди приписувалася функція увічнення героїв; особливо від часу ренесансу розповсюдилися малюнки королів, шляхтичів, героїв і воїнів на коні. Варто підкреслити також, що у релігійній іконографії найвідомішим є образ чотирьох вершників Апокаліпсису, які зазвичай зображаються в момент, коли вони озброєні кидаються в бій. Релігійна символіка приписувала коню як негативне, так і позитивне значення. «У негативному значенні кінь виступає атрибутом пихи. Вона персоніфікувалась як особа скинута з коня і часто зображується в циклах середньовічних полотен, які представляють сім головних гріхів» [1, с. 257]. Звернемо увагу і на те, що кінь у релігійній традиції може символізувати також недосконалість, глупоту «...для спасіння той кінь не надійний, і великістю сили своєї він не збереже» (Пс. 33.17) [2] чи «Не будьте, як кінь, як той мул нерозумні, що їх треба приборкати оздобою їхньою – вудилом і вуздечкою...» (Пс. 32.9) [2]. У позитивному значенні кінь виступає атрибутом ангела. «Бачив я цієї ночі, аж ось на червоному коні їде муж ( тобто ангел ), і він стоїть між миртами, що в глибині, а за ним коні червоні, руді та білі» (Зах. 1.8) [2]. Він також вміщує у собі мужність, шляхетство, є емблемою святих Георгія, Мартина, Маврикія, Віктора; дикі коні є емблемою святого Іпполіта.

Як уже зазначалось, образу коня відведено особливе місце у добу Романтизму. Він вважається, так би мовити, традиційним символом для цієї епохи. Саме така думка просліджується,

наприклад, у Івана Франка, який у поемі «Лісова ідилія» прямо поєднує образ коня з романтичною концепцією світу.

На романтичного коня сідаю.  
Крилатий звіру, не пручайсь, не ржи!  
Неси мене, куди я загадаю,  
На фантастичні ті шпилі біжи,  
Де вихор грає, стогне гомін гаю,  
Де на вузькій, мов ниточка, межі  
Фантазія і дійсність спина в спину  
Глядять у мрій квітчастую країну [3, с. 434]

Як бачимо, для Івана Франка осідлання романтичного коня означає передусім звернення до романтичної поетики, романтичного настрою – а у широкому розумінні, до романтичної концепції художнього світу.

Узагальнюючи спостереження над заявленою темою, можна сказати, що романтичні коні – це коні обдаровані душею, які з'являються у нічних мареннях, нескромні, ворожі, пекельні, які галопом біжать в безкраю далечинь, а також коні, які завжди поруч протягом усього життя героя; важкі, закуті в зброю рисаки рицаря; легкі та проворні козацькі коні; найулюбленіші тварини для людини Сходу; а також кавалерські коні, які несуть свого вершника в бій.

Але найважливіша ознака романтичних коней – це те, що вони перш за все коні красиві. Так з символікою коня пов'язана романтична естетика, і романтична категорія краси пов'язана з романтичним бестіарієм. Рідко коли краса коня є найважливішою причиною, задля якої у творі постає його опис, але майже у кожному тексті ми знаходимо декілька слів, які наголошують на звабливому вигляді тварини (віддають належне його красі): безкорисливість, особливі характеристики, а зокрема неповторний відтінок масті, блиск очей, вдячний і легкий спосіб руху.

Для ілюстрації зазначених вище тез ми звернемось до творчості Михайла Лермонтова (залишаючи в стороні дискусію про приналежність цього поета до епохи романтизму). Ось характерний для цього поета пасаж, у якому домінує категорія краси:

Горяч и статен конь твой вороной!  
Как красный уголь, его сверкает око!  
Нога стройна, косматый хвост трубой;  
И лоснится хребет его высокой,  
Как черный камень, сглаженный волной!

Как саранча, легко в степи широкой  
Порхает он под легким седоком,  
И голос твой давно ему знаком!.. [4, с. 298]

Своєрідна, можна сказати алергічна, реакція романтиків на красу коня, трактування його як джерела естетичного пізнання світу виявляється в умінні виявити та детально описати вигляд тварини, особливо вдячну, виховану поведінку чи рух:

Несется конь быстрее лани,  
Хранит и рвется, будто к брани;  
То вдруг осадит на скаку,  
Прислушается к ветерку,  
Широко ноздри раздувая;  
То, разом в землю ударя  
Шипами звонкими копыт,  
Взмахнув растрепанною гривой,  
Вперед без памяти летит.

.....  
Скаун лихой, ты господина  
Из боя вынес как стрела,  
Но злая пуля осетина  
Его во мраке догнала! [4, с. 52]

Такий фрагмент може становити приклад опису коня, в якому значну роль відіграє саме естетичне переживання.

Проте не лише краса робить романтичного коня винятковою твариною для концепції світу романтиків. Польські дослідники зазначають: «Rzeklbyś, że kon ow ma w sobie duszę; duszę, która czuje swoją dzielność i która się smuci, że ją stwórca w zwierzecym cieie uwięził» [Цит. за: 5, с. 11-12]. Таким чином, романтики вважали, що саме завдяки душі, ув'язненій у коні, можливий такий глибокий контакт тварини з вершником. Романтики також були переконані, що кінь може глибоко проникати в думки свого господаря, поділяти його почуття. І оскільки романтичний герой дуже часто знаходиться у ситуації конфлікту з оточуючим середовищем, в ситуації самотності, а також поразки, у нього не залишається нікого ближчого, окрім співчутливого та розуміючого коня.

Ось приклад із творчості Тараса Шевченка:

Не дослухав... «Неси, коню!»

І поводи кинув.

«Чом я вчора, поки не знав,  
Вчора не загинув!...»

.....

Замовк, зажурився,

Поїхав ходою.

Тяжко-важко сіромасі

Боротись з нудьгою. [ 6, с. 166-167]

І аналогічні пасажі у М.Лермонтова:

– Нет у меня отчизны и друзей

Кроме булатной шашки и коня... [7, с. 402]

Повесы на коней вскочили

И думы мрачные свои

Друг другу вздохом сообщили.

Деля печаль своих господ,

Их кони с рыси не сбивались,

Упрямо убавляя ход. [4, с. 402]

Підкреслимо, що у літературі епохи романтизму існує різна інтенсивність щодо відчуття порозуміння між конем та вершником, але буває і так, що зникає межа між світом людини і світом тварини; кінь і вершник зливаються в одне ціле:

Я чувствовал, как конь дышал,

Как он, ударивши ногой,

Отбрасываем был землей;

И я в чудесном забытьи

Движенья сковывал свои,

И с ним себя желал я слить,

Чтоб этим бег наш ускорить;

И долго так мой конь летел...

И вокруг себя я поглядел:

Все та же степь, все та ж луна:

Свой взор ко мне склонив, она,

Казалось, упрекала в том,

Что человек с своим конем

Хотел владычество степей

В ту ночь оспаривать у ней! [7, с. 398]

Аналогічні приклади ми зустрічаємо й у Тараса Шевченка:

От я повертаюсь –

Аж кінь летить, копитами  
Скелю розбиває!

.....  
Кінь басує – от-от річку,  
От...от...перескочить.  
А він руку простягає,  
Мов світ увесь хоче  
Загарбати... [6, с. 274]

Напевно, треба окремо сказати про романтичного Кентавра, який є ще одним поетичним образом, що свідчить про зв'язки, які спаюють (зливають) в одне ціле людську та кінську природу. Зокрема потрібно звернути увагу на духовну єдність двох цілком різних з фізичної точки зору творінь природи. Саме таке бачення природи, пов'язаної таємними зв'язками і аналогами, які творять гармонійну єдність, притаманне романтичному світобаченню. У творах європейських романтиків часто імпліцитно так би мовити присутній архетип кентавра.

Мотив злиття коня і вершника буває і переплетеним з таким важливим для романтичних уявлень мотивом, як швидкий біг, дикий галоп. Адже під час скачки (їзди верхи) почуття зв'язку із скакуном проявляється найсильніше, кінь стає союзником у подоланні перешкод, в досягненні мети, у втечі:

«Скачи, мой конь! Пугливым оком  
Зачем глядишь перед собой?  
То камень, сглаженный потоком!..  
То змей блистает чешуей!..  
Твоею гривой в поле брани  
Стирал я кровь с могучей длани;  
В степи глухой, в недобрый час,  
Уже не раз меня ты спас.

.....  
Они почуют издалека,  
Что мы с тобою дети рока!..» [4, с. 317]

Звичайно, найпопулярнішим варіантом поетичного образу вершника, який галопом скаче вдаль, у романтиків часто виступає особистість незвичайна, чуттєва, яка розуміє світ глибше ніж інші. Саме з цієї причини оточуюча її дійсність є джерелом постійного розчарування, а взаємини з іншими людьми закінчуються «фіаско», від якого врятувати може втеча на коні:

И молча на коня вскочил Селим:  
Нагайкою махнул, привстал немного  
На стременах...затрепетал под ним  
И захрапел товарищ быстроногой!  
Скачок, другой...ноздрыми пар как дым...  
И полетел знакомою дорогой,  
Как пыльный лист, оторванный грозой,  
Летит крутясь по степи голубой!.. [4, с. 298-299]

У цьому уривку дуже добре видно, як риси коня фактично зливаються з загальним образом романтичного героя – зірваний бурею листок це і кінь, і герой одночасно. А дикий галоп виступає спробою втечі від оточуючого світу, забуття про нього і про проблеми, які несе собою життя. Зауважимо, що для романтиків це є така ситуація, яка уможливорює самовизначення героя, перевірку власної цінності, яка полегшує усвідомлення своїх можливостей. Інколи і про вершника невідомо майже нічого; характеризується він лише через вказування на шалену їзду, яка свідчить про переживання вершником певних емоцій, а дикий галоп передає стан його душі. Саме тема гнаних невідомо звідки і куди вершників є темою романтичної манери, яка зустрічається у творах.

Так в загальних рисах можна охарактеризувати символіку романтичного коня. У контексті романтичного бестіарію кінь є, очевидно, „найромантичнішою» твариною, бо ні собака (що часто зустрічається у романтиків), ні екзотичні тварини не уособлюють настільки сутність романтичної ідеології, як символіка коня.

### **Цитована література**

1. Impelluso Lucia. Natura i jej symbole. – Warszawa, 2006.
2. Біблія. Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – К., 1991.
3. Франко І. Я. Твори: В 2 т. – К., 1981. – Т. 1.
4. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1983. – Т. 2.
5. Ginkowa Lucja. Kon ma dusze w sobie. – Krakow, 2001.
6. Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: У 12 т. – Т. 1. – К., 2001.
7. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1975. – Т. 1.

### **Аннотация**

В статье рассматривается один из аспектов романтического бестиария – символика коня и проблемы ее интерпретации.

### **Annotation**

The article deals with one of the aspects of Romantic bestiary – the symbol of horse and the problems of its interpretation.

*Статья надійшла до редакції 10.01.2007*

*Статья поступила в редакцию 10.01.2007*

**УДК 882-21 (Пушкин)**

**Балашова И.А.**

## **ПЬЕСА А.С.ПУШКИНА «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» КАК PASTICCIO**

В произведениях драматургического цикла 1830 года поэт использовал большое количество традиционных коллизий, образов и мотивов, и свобода, с которой он это осуществил, заставляет задуматься о принципах поэтики и эстетики Пушкина-драматурга.

Б.В. Томашевский полагал, что источниками сюжета, несомненно воспринятыми автором пьесы о Дон Гуане, являются пьеса Мольера и опера Моцарта [1, с. 553]. Но какую роль играла опера в этом качестве?

Для Пушкина могла быть достаточной и богатейшая литературная традиция, конечно, не сводимая к пьесе Мольера\*. Однако эта традиция была многопланова: Гофман и Байрон оценивали героя положительно, как ранее Сервантес. В произведениях, близких поэту по времени создания, ему, очевидно, не доставало остро сатирических, трагикомических и одновременно гармонизирующих интонаций. Он искал их в пьесах Тирсо де

---

\* Томашевский дополнил ее в связи с образом героя и назвал Байрона, Корнуола и, вслед за С.Шевыревым, Шекспира, автора «Ричарда III», а также предполагал возможное впечатление поэта от перевода Лесажа, упоминаний пьесы Доримона [1, с. 570–573, 556–557]. В настоящее время круг источников значительно расширен [2, с. 132–138].

Молино и в комедиях Шекспира\*. Но с особой полнотой они явлены в опере Моцарта, в музыке которой выверено соотношение комедийных и трагикомических интонаций. Потому опера привлекла особое внимание Пушкина, и из нее были заимствованы не только эпиграф, имена слуги и главной героини, устранение ответного визита дона Джованни статуе и сокращение финала, еще большее у поэта [1, с. 566, 568].

Отметим, что взаимодействие и взаимосвязь поэтических и музыкальных произведений были актуализированы романтиками и основывались на ритмомелодических, мотивно-образных и сюжетных соответствиях.

Об опере Моцарта «Дон Жуан» Пушкин писал как о наполненной упоительной гармонией [3, т. 7, с. 181] и, впечатленный ею, он создал пьесу, наиболее веселую и светлую из всех произведений цикла. Даже главный герой пушкинского произведения наделен этими свойствами.

В продолжение действия пьесы Дон Гуан во всех перипетиях, предшествующих последней, неизменно побеждает. Определения героя как повесы и дьявола не столь однозначны: Лаура создает контекст условного именованья его таковым. И тем более выразительна концовка произведения, вторящая многочисленной традиции. Она восстанавливает ту определенность светлого и темного, которая в пьесе Пушкина соотносима с мелодическими характеристиками оперы Моцарта. У композитора контрастные эпизоды и сцены едины из-за общности тональных сфер. Трагической линии оперы соответствует тональность d-moll (музыка, характеризующая Командора, и почти вся партия донны Анны). Комедийная же и бытовая линии даны в более многочисленных светлых тональностях G-dur (хор крестьян), D-dur («ария со списком» Лепорелло, серенада дона Джованни), B-dur («ария с шампанским» главного героя, эта вакхическая песня в темпе Presto), A-dur (дуэт дона Джованни и Церлины) [4, с. 216, 207].

Вынесенные в эпиграф пушкинской пьесы слова либретто\*\*, содержащие обращение к статуе и выражающие испуг Лепорелло,

---

\* Тема была затронута мною в докладе на Болдинских чтениях 2006 г.

\*\* Либретто оперы, написанное Лоренцо да Понте, возводится исследователями к древним легендам.



заострили гротескность, которая предстала и в сатирическом завершении произведения, непонятном неначитанному Белинскому. Убийству Командора, персонажа оперы, вторит в пьесе Пушкина убийство Дон Карлоса. Оно умножает проступки Дон Гуана, а выявление сути характера героя, соблазняющего Дону Анну, готовит, в полном соответствии с традицией, во многом традиционную же развязку. Но пушкинская пьеса по преимуществу весела в унисон философии жизни Дон Гуана и полноте гармонии, доступной при наслаждении прекрасным, каковым выступают активизируемые как традиция художественные произведения.

Так, почти водевильно в диалоге Дон Гуана и его слуги представлены мотивы вдовьей скорби Доны Анны. За этим представлением – сатирический рассказ Петрония в «Сатириконе» о вдове, ради утех любви предавшей память мужа. У Петрония ситуация разрешается легко и весело. И реплика пушкинского Лепорелло: «О вдовы, все вы таковы» – активизирует именно эту традицию.

Кроме преобладания светлых интонаций, уравновешивающих и противостоящих трагическим, Пушкин услышал у Моцарта комедийно-игровую форму общения с традиционным, которая давала возможность индивидуальной интерпретации героя как персонажа трагикомедии, а также – свободного обращения с хорошо известными темами и образами. Такой формой было *pasticcio*, исползованное Моцартом в финале оперы.

Пастиччо как произведение, составленное из отрывков других и имеющее целью создание нового, содержит комический или сатирический аспект, который связывает данную форму с пародией и придает сюжету и образам особую остроту. Это повышает внимание к стилистическим нюансам, позволяющим отчетливо выявить новое в известных сюжетах и образах также и в сравнении с ними. Форма пастиччо делает живым и острым то «более непосредственное соревнование с предшественниками», которое было свойственно Пушкину, автору драматических сцен [5, с. 147].

В пьесе «Каменный гость», соотносенной и с оперой, видим обилие цитат, которое усиливает шуточный, игровой характер воплощения темы. Главной же из всех музыкальных цитат в пьесе Пушкина «Каменный гость» стала форма и стилистика *pasticcio* оперы Моцарта.

Второй финал, завершающий эту оперу, состоит из двух контрастных частей. Вторую готовят вносящие драматизм упреки донны Эльвиры, ее крик и испуг Лепорелло. Но этому предшествует сцена ужина, где звучит веселая беззаботная музыка: «Оркестр на сцене играет мелодии, заимствованные Моцартом из произведений других композиторов: из опер «Cosa rara» («Редкая вещь») Мартини-Солера, «Fra i due litiganti il terzo gode» («Когда двое ссорятся, третий радуется») Сарти, а также из своей оперы «Свадьба Фигаро» (ария «Мальчик резвый»)). Исследователи объясняют производимый этим приемом комический эффект тем, что «знакомая всем музыка создает забавный анахронизм» [4, с. 213–214]. Мелодию из первого финала оперы «Редкая вещь, или Красота и честность» узнает Лепорелло, пропевая ее название: «Bravi! Cosa rara!» Чуть позже звучит ария Миньоны из оперы Сарти\*.

Восприятие всех традиций, актуальных для Пушкина как автора пьесы «Каменный гость», в аспекте пастиччо, дополнительном к основному действию, позволяет объяснить обилие цитат в пушкинском произведении и характер их использования. Здесь отметим в связи с цитированием музыкальных тем в цикле, что во второй пушкинской пьесе Моцарт вторит опере «Тарара», говоря ее автору: «Там есть один мотив... Я все твержу его, когда я счастлив... Ла, ла, ла, ла...». А приведенный Моцартом старик, игравший в трактире арию Керубино «Voi che sapete» («Что так тревожит, так мучит вновь...») из оперы «Свадьбы Фигаро», в присутствии Сальери «играет арию из Дон-Жуана»\*\*. Позже Моцарт наигрывает сочиненную им мелодию и исполняет свой «Requet».

В пьесе же «Каменный гость» Пушкин поступает как Моцарт, который ввел в новую оперу мелодии произведений

---

\* Композиторы, мелодии которых напомнил Моцарт, в 1780–1790-х годах служили придворными капельмейстерами, концертничали и преподавали в Петербурге, их музыка долго исполнялась в России, а произведения Сарти звучали в салонах еще и в первой трети XIX века [6].

\*\* Что-то мешало исследователям увидеть в разных темах простую смену наигрываемых скрипачом мелодий, обнаруживающую знание им нескольких произведений Моцарта; разумеется, неверно предположение, что Пушкин знал оперы недостаточно и приписал номер «Свадьбы Фигаро» опере «Дон Жуан».

Мартин-и-Солеры, Сарти и, вслед за ними, свою арию «Мальчик резвый...» («Уж не будешь, повеса влюбленный, распевать под окном серенады...») из оперы «Свадьба Фигаро»: дон Джованни, перед этим насладившийся узнаваемыми им двумя мелодиями, с удовольствием этой арии вторит, наделяя ее мелодикой окончание словесно вполне оригинальной фразы: «Это тоже мне очень знакомо» [7, с. 315. Выделено мною. – И.Б.]. В пьесе Пушкина Лаура поет гостям сочинение на слова Дон Гуана (и у нее, конечно, сопрано, как во всех женских партиях оперы Моцарта, а первой она исполняет, скорее всего, «Серенаду» дона Джованни из оперы Моцарта). Лаура поет так, что вызывает восторг слушателей, выражение которого напоминает об итальянской опере: «O brava! brava! чудно! бесподобно!» Она усиливает впечатление столь же совершенным новым пением, вновь высоко оцененным ее гостями: «Прелестно, бесподобно!» [3, т.5, с. 324, 325].

Однако не только этой сценой Пушкин вторит композитору и его герою, для которых музыка – наслаждение, родственное любви. Дон Джованни за пиршественным столом слушает музыкантов, с новой полнотой переживая состояние наслаждения жизнью, любовью, музыкой. И выбирая мелодичные цитаты из двух известных опер, Моцарт особенно полно выразил настроение героя в ярком цитировании собственной арии о жизни Керубино, проводимой им под балконами, в нарядном камзоле, в прогулках и распевании нежных куплетов. На фоне мелодии этой узнаваемой главным героем арии, проникнутые ее интонациями, чуть позже в той же сцене звучат слова Лепорелло («Эти блюда так прекрасны, эти блюда так прекрасны...»), которому вторит дон Джованни, сохраняя те же интонации («Так он голоден ужасно, что поел бы за двоих») [7, с. 316–317].

В пьесе Пушкина, состоящей из многочисленных цитирований, как литературных, так и музыкального творений, и вслед Моцарту и в отличие от него, использована форма пастиччо, которая распространена на все произведение, и в нем, как и в сцене финала оперы «Дон Жуан», многократно использовано самоцитирование. Так, список Лепорелло был однажды переложен поэтом на свою биографию, только в перечне альбома Ушаковой все женщины (кроме одной – «NN») были названы по имени. Вспомним, что у Моцарта перечислены крестьянки, мещанки и дворянки, графини, баронессы, маркизы и принцессы, а затем

многочисленные итальянки и немки, француженки и испанки, блондинки, брюнетки и светло-русые, толстые и худые, старые и молодые. Пушкинский же Дон Гуан вспоминает своих возлюбленных, называя их имена: Инеза, Лаура. Впрочем, Лепорелло говорит о них иначе: «другие были... будут и другие».

Как и Моцарт, Пушкин умножает количество цитат собственных текстов, полностью повторяя их или несколько меняя и не оставаясь с таким цитированием в пределах одной сцены. Так, слова: «Из наслаждений жизни Одной любви музыка уступает; Но и любовь мелодия...» – были вписаны поэтом в альбом польской пианистки Марии Шимановской. Пушкинисты увидели в этом знак того, что Пушкин работал над пьесой о Дон-Жуане уже в 1828 году. Однако важно, что в период написания пьесы «Каменный гость» в 1830-м Пушкин уже цитировал себя, ведь стихи о любви и мелодии были вписаны в альбом автографов, доступный всей художественной элите Европы, и они были обнародованы рядом с подписью.

Еще одно такое цитирование самого себя – строки из черногого письма, воспроизведенные в словах Дон Карлоса Лауре о том, что через пять-шесть лет краса ее увянет. Эти строки были известны той, кому писалось письмо, если оно было отправлено [3, т. 10, с. 211–212]. Но главное, что они известны Пушкину, и для него это вновь самоцитирование.

Цитирует поэт и свое широко известное произведения, популярное не менее, чем «Свадьба Фигаро». Новую пьесу цикла поэт создал в первых числах ноября, а 25 сентября он окончил роман «Евгений Онегин». В первой главе его X и XI строфы о жизни любвеобильного героя – это краткий план сюжета обольщения Доны Анны: Онегин умел «лицемерить», «разуверять, заставить верить», был «пламенно красноречив», умел «приятной лестью забавлять», «преследовать любовь», «добиться тайного свиданья И после ей наедине давать уроки в тишине». Перечень побед, свиданий и сюжет новых побед и свиданий Дон Гуана вторит перечислению и быстрой смене ситуаций в строфах первой главы романа об Онегине.

Напоминания о своем романе у Пушкина – это, среди многих других цитирований, столь же яркие самоцитаты, как и цитаты из «Свадьбы Фигаро» в опере Моцарта, и они также изменены, у Пушкина – расширением сюжета.

Самоцитирование оказывается особенно уместно в пастиччо, которое есть явление сюжетообразующее, а также явление поэтики и стиля. Но и цитирования в пьесе тоже многочисленны. Мы то и дело узнаем и пьесу Тирсо де Молины «Дон Хиль Зеленые штаны», где действие происходит в Мадриде, а герои переодеваются, и его же пьесу о Севильском озорнике, как и пьесу Мольера о нем же (например, в осознании Лепорелло сути характера своего господина: он называет его «ужасным» у Тирсо де Молины, сравнивает с эпикурейцами у Мольера, задается вопросом о том, долго ли еще с ним возиться у Пушкина), видим мы и образы Гофмана – в демонстрации силы героя, его оптимизма (Гофман описывал актеров, игра которых его впечатлила, и поэт следует ему в описании внешности Доны Анны и Дон Гуана, которого он зарисовал в рукописи), и образы Петрония – в замечании Лепорелло о вдовах; мы вспоминаем и сцену ночного свидания Ромео и Джульетты – в темах ангела и рокового имени; мы слышим и комедийные интонации Лукиана, повторенные Шекспиром и Мольером – в итоговых возгласах Дон Гуана, обращенных к Доне Анне. Споры о важности той или иной традиции непродуктивны в связи с пушкинской пьесой. Главное, что все они реализуют форму пастиччо, а начинается их перечень образ Эрота из «Пиров» Платона, у которого Эрот поэт\*.

Неоднократно узнаем мы и мотивы, образы, интонации, художественные приемы, а также форму *pasticcio* оперы Моцарта, к

---

\* Авторы, к которым обратился Пушкин: Платон, Плутарх, Петроний, Лукиан, Тирсо де Молино, Сервантес, Шекспир, Мольер, Моцарт, Констан, Корнуол, Байрон, Гофман, Ирвинг, Гюго. Наблюдения Томашевского о возможном учитывании второстепенных произведений также справедливы. А в связи с присущим возстребованной романтиками эстетике Барокко интересом к полубабытым авторам эти последние нередко оказываются особо значимы. Объясняя название пушкинской пьесы, Томашевский напомнил о пантомимном балете сочинения Канциани на музыку Каноби «Дон Жуан или Каменный гость», шедшем в Петербурге. На тот же сюжет был и балет Глушковского на музыку Шольца, который шел в Москве в 1821 году [1, с. 557]. Возможно, его название может объяснить имя героя поэта, в состав которого входит слово «Дон», не имеющее падежа. Балет был назван «Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана или привидение убитого им командора».

которой отсылает эпиграф пьесы «Каменный гость». В *pasticcio* наиболее выразительны как сходства нового произведения с известными, так и отличия от них, их творческое преобразование.

Использованное Пушкиным при создании пьесы «Каменный гость» пастиччо всегда связано с иронией, юмором, сатирой, оно вносит и аспект пародирования по отношению к литературной и музыкальной традиции. В своей пьесе Пушкин избавляется от длиннот, исчезают образ отца, сцены двух ужинов, преследующая героя Эльвира, и для таких сокращений, в особенности же для замены отца мужем и создания гротескных ситуаций последней сцены необходимо то «творчество (*fantaisie*), воображение – гениальное знание природы», которое поэт не находил в оде, но видел в трагедии, комедии, сатире [3, т.7, с. 30]. И уже в эпиграфе пьесы Пушкин соединил несколько удаленные в либретто фразы, повторяя в сюжете его ситуацию, что отличает этот эпиграф от всех других у поэта. Характерно и то, что в сходном с оперой эпизоде поэт вторил комедийности и усилил ее: Лепорелло показан и назван трусом, угроза его господина не «Я тебя убью и затем похороню», но «вот я тебя!», и слуга восклицает не «Ай!» («Ah!»), как в эпиграфе, но, как в опере, несколько раз: «Ай!» и вновь: «Ай, ай!.. Ай, ай... Умру! <...> Статуя... ай!..» [3, т. 5, с. 340].

Подобно тому, как традиционная ситуация убийства командора в пьесе сохранена видоизмененной, таким сохранен в ней и ужин Гуана, связанный с лейтмотивной темой пира. Эта тема расширена в пьесе о Дон Гуане до пиршества образов, мотивов, ситуаций, явленных в художественных творениях, в том числе и собственных. И этот пир – тоже самоцитирование, поскольку пьеса написана третьей после двух первых, развивающих мотив пира тоже двупланово, ведь и они восходят к традициям многих авторов и в них присутствуют цитаты из писем и произведений Пушкина (из письма Жуковскому 1825 года о ссоре с отцом, из стихотворений «Сожженное письмо», «Возрождение», «Поэт и толпа» и откликов на лицейские годовщины).

В пьесе «Каменный гость» ситуация ужина-пира сравнима с вечерним удовольствием в опере Моцарта, где дон Джованни пирует, слушая музыкантов, наигрывающих известные темы, и таковы у Пушкина «ужин у Лауры» и ее пение для гостей песни, сочиненной Дон Гуаном, и свидание у доны Анны «вечером,

позднее», восходящее ко многим известным мотивам сюжета о доне Жуане\*.

Пьеса Пушкина, конечно, и импровизация, ведь только в импровизации возможна подобное обилие и мозаичность известного, но это и смесь, *pasticcio* с его обильным и разноплановым цитированием и пародированием предшественников, чьи сюжеты поправлены и убыстрены. Эпиграф пьесы готовит к такому воспроизведению известного и указывает

---

\* Этот ужин еще и второй театр, подобный удвоениям в пьесах Шекспира, а форма пастиччо позволила поэту учитывать и восприятие театрального воплощения оперы Моцарта Гофманом, переосмыслив отношение писателя к ней.

Пьеса «Каменный гость» вообще более театральна в сравнении с другими произведениями цикла. Она и более объемна: в ней четыре сцены. Своей четырехчастностью она вторит всему болдинскому циклу, а ситуации и образы других пьес вторят ее сюжетным коллизиям и образам: таковы соответствия многих сокровищ скупого барона и обилия возлюбленных Дон Гуана, убийства Моцарта и Дон Карлоса, явления командора и видение умершей супруги Вальсингамом. Поэт повторяет мотивы, создавая особое единство. Так скупой говорит о «повесе», который «ждет свиданья С какой-нибудь развратницей лукавой Иль дурой, им обманутой», и таковы в подобном представлении герои третьей пьесы цикла Дон Гуан, Лаура, Дона Анна. Барон сравнивает себя с демоном, «милым демоном» называет Лауру Дон Карлос, «черного демона» видит Луиза, черного человека – Моцарт. Черные мысли приходят к Сальери и Карлосу, и ушедший от пира жизни Джаксон – это только что покинувший пиришествво Дон Гуан, дон Джованни. Но и гармония, явленная здесь тематически, объединяет пьесы цикла, в сюжетах которых наслаждение богатством сменяется наслаждением музыкой, более полным у Моцарта, ее творца, затем – любовью, сравненной с мелодией, полнотой жизни, выраженной и музыкально – в гимне председателя пира. В двух последних пьесах цикла повторен образ сердца, внимающего звукам песни Лауры и Мери. И состояние героев-эпикурейцев, мизантропов или бражников, отвергаемое развитием действия как одностороннее, получает более общее значение поиска гармоничности бытия, обретаемой в самый момент преодоления односторонности, что является и художественным событием.

на него, потому он сам слегка изменен, и он задает ситуацию театрального соприсутствия читателя-зрителя, слышащего также музыку сцен и номеров оперы Моцарта.

Эпиграф к пушкинской пьесе «Каменный гость» – камертон, по которому слышно и то, что она пастиччо. У ее автора нет одной или двух важных традиций по причине многочисленности известных ему и значимых для него ситуаций и образов. Традиция же Моцарта – это жанровая и эстетическая доминанта, которая предопределила не столько историческую и психологическую содержательность сюжета и образов новой пьесы, сколько их эстетическое усовершенствование – при переосмыслении известного. Украшение же словесного образа звучанием музыки создает ту особую полноту образного мира пушкинской пьесы, который был знаком искусству древних, где изображение и произнесение не существовало без музыкального сопровождения. Оно важно и для произнесения вслух, предполагающего в пастиччо выделение известного – силой голоса, интонацией. Мы видим здесь и Пушкина-автора в его наслаждении восприятием художественного и в этом восприятии вторящего традиционным мотивам, смешивающего их и правящего их созданием нового совершенства. И это то наслаждение, которое выражает авторское противостояние неполноте всех заявленных основными героями-эпикурейцами удовольствий. Оно содержит и сюжетное противоположение им нравственности, творчества, супружеской любви и религии, которые утверждены также эстетическим совершенством пушкинских произведений, где готовые формулы и цитаты обретают новую художественную жизнь.

### Цитируемая литература

1. Томашевский Б.В. Каменный гость // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – Т.7. – М.; Л., 1935.
2. Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. – СПб., 2004.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Т. 5, 7, 10. – Л., 1978–1979.
4. Левик Б. История зарубежной музыки. – М., 1980.
5. Нусинов И. Пушкин и мировая литература. – М., 1941.



6. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь.— Т.1. XVIII век. Кн. 2, 3. — Спб., 2000.
7. В.А. Моцарт. Дон Жуан, или Наказанный распутник. Don Giovanni ossia Il dissoluto punito. Опера в 2-х действиях. Либретто Лоренцо да Понте. Русский текст Н. Кончаловской. — М., 1983.

### Анотація

У статті виявлена сюжетно-композиційна і стилістична роль *pasticcio*, використаного Пушкіним у п'єсі «Камінний гість». Витоки цієї форми побачені в опері Моцарта «Дон Жуан», до якої відсилають епіграф та сюжетні ситуації пушкінської п'єси, складеної з уривків літературних і музичних творів і, як у першій сцені фіналу опери, — з самоцитат.

### Annotation

The article offers an investigation of stylistic, plot, composition role of *pasticcio* that Pushkin has used in the play *Stony guest*. The sources of the form are seen in Mozart's opera *Don Guan*. The epigraph and some plot lines of Pushkin's play refer to this very opera. And the play consists of the extracts of the literature work and the passage of the music composition.

*Стаття надійшла до редакції 8.12.2006*  
*Стаття поступила в редакцію 8.12.2006*

## **СПЕЦИФИКА ЕКАТЕРИНОСЛАВСКОГО ТЕКСТА В ПОЭМЕ А.С.ПУШКИНА «БРАТЬЯ-РАЗБОЙНИКИ»**

Тема данной статьи предполагает исследование процесса формирования екатеринославского текста в русской и украинской литературе, начало которому было положено в поэме А.С.Пушкина «Братья-разбойники». Необходимо отметить, что подобный подход к изучению поэмы не является традиционным. В отечественном литературоведении исследование текста поэмы характеризуется многоаспектностью научных проблем и системностью подходов в литературоведческом анализе. Широкий спектр проблем, затронутых пушкиноведами в процессе изучения «Братьев-разбойников», охватывает изучение поэмы в контексте двух ветвей русского романтизма – «психологического романтизма Жуковского и гражданского романтизма декабристского толка» (Г.А.Гуковский) [См.: 1]; компаративный анализ «Братьев-разбойников» и романтических поэм Д.Г.Байрона и Ф.Шиллера в аспекте своеобразия русского и европейского романтизма (Г.М.Фридлендер [См.: 2], Ю.В.Манн [3]); исследование процесса формирования в «Братях-разбойниках» нового героя романтической поэмы, сообщающего иной, психологический акцент характеристике образа разбойника и новую направленность жанру (Ю.В.Манн [3]; изучение проблематики поэмы в русле ее идеологической направленности – определение конфликта в «Братях-разбойниках» как социально-политического (протест против крепостного гнета) и социального характера бунтарства (Б.Мейлах, Н.Фридман, А.Соколов и др.) [См.: 4]; историко-биографический аспект изучения текста «Братьев-разбойников» как части авторского замысла поэмы о Степане Разине (Л.Гроссман) [См.: 5]; исследование специфики композиции и структуры художественной речи поэмы (Б.В.Томашевский) [См.: 6]; исследование концепции автора и читателя в поэме (М.В.Строганов) [См.: 7]; сравнительный анализ разных списков поэмы (А.Илюшин) [См.: 8] и т. д.

Однако при всей серьезной исследовательской базе проблем пушкинского романтизма мы хотели бы обратить внимание на такой важный аспект, как система романтических топосов в поэме «Братья-разбойники», но не как имманентное явление, а в

контексте иной, не менее важной проблемы – формирования городского текста, в частности, екатеринославского текста в литературе, который берет свое начало в поэме Пушкина «Братья-разбойники», получает развитие в творчестве писателей второй половины XIX века, затем – в романе А.Толстого «Хождение по мукам», а также в произведениях украинских писателей первой четверти XX века, актуализируется и получает резонансное развитие в творчестве известного поэта-диссидента Ивана Сокульского, поэтов-шестидесятников, в романе О.Гончара «Собор».

Важно подчеркнуть, что образ города в литературе всегда многогранен и наделен несколькими смыслами, охватывающими различные уровни бытия города – от историко-географического (трансцендентного) до культурфилософского, духовного (имманентного). Подобно исторической летописи, литературный образ хранит информацию о городе, но эта информация – иного рода, более емкая, поскольку дает представление не столько о внешнем облике города, сколько о духовном смысле его бытия, восходящем к уровню развития человеческого сознания, о его внутренней сути, о том, что Н.П.Анциферов называл *душой* города [9, с. 18].

Смысл Екатеринослава в момент его основания был предопределен политическими амбициями Екатерины II. Городу было предназначено стать Южной столицей России во славу императрицы. Подражая первому русскому императору, Екатерина желала подарить России столицу своего имени, построенную на новых землях. На первый взгляд, Петербург и Екатеринослав сближала одна идея и почти одна эпоха. Однако в отношении Екатеринослава грандиозным планам не суждено было осуществиться. Город не стал Южной столицей России, и, получив к началу XIX века статус центра Екатеринославской губернии, на какое-то время замер в своем развитии.

Историки отмечают, что в начале XIX века Екатеринослав был «небольшим по тем временам городом, насчитывавшим в 1820 г. 5724 жителей... и представлял уникальное сочетание, когда рядом с губернаторским домом располагались мазанки, деревянные домики, по улицам свободно происходил выгул скота» [10, с. 148]. Позднее, в 1846 г. подобные впечатления о городе оставил В.Г.Белинский, посетивший Екатеринослав во время своей поездки по Югу России: «...Город чрезвычайно оригинален; улицы прямые, широкие; есть дома порядочные, но больше все мазанки, по улицам

бродят свиньи с поросятами, спутанные лошади. На огромной (незастроенной) площади стоит храм, довольно большой, но он занимает только место алтаря по прежнему плану. Потемкин хотел его строить на целый аршин кругом шире собора Петра и Павла в Риме – величайшего в Европе храма. Но он умер, и с ним умерли все его исполинские планы» [11, с. 291].

В мае 1820 г. «в качестве поднадзорного изгнанника» [12, с. 10] в Екатеринослав прибыл А.С.Пушкин. Город, встретивший поэта, был весьма далек от того, чтобы называться Южной столицей. Он был провинциален и скучен, и Пушкин, по замечанию Д.И.Яворницкого, все время своего пребывания в Екатеринославе посвящал катанью на лодке по Днепру и гулянию по лесам [12, с. 111]. О своем впечатлении о городе свидетельствует и сам поэт в письме к своему брату Льву Сергеевичу: «Приехав в Екатеринославль, я соскучился, поехал кататься по Днепру, выкупался и схватил горячку, по моему обыкновению. Генерал Раевский, который ехал на Кавказ с сыном и двумя дочерьми, нашел меня в жидовской хате, в бреду, без лекаря, за кружкою оледенелого лимонада» [13, с. 18].

Неподалеку от местопребывания Пушкина располагалась тюрьма, откуда совершили побег два узника – братья Засорины, свидетелем чему был поэт. По впечатлениям от побега в 1821-1822 гг. была написана поэма «Братья-разбойники»: «Истинное происшествие подало мне повод написать этот отрывок. В 1820 году, в бытность мою в Екатеринославле, два разбойника, закованные вместе, переплыли через Днепр и спаслись. Их отдых на островке, потопление одного из стражей мною не выдуманы» [14, с. 74].

Реальное событие, которое довелось наблюдать поэту и которое физически связывало произведение Пушкина с Екатеринославом, в данной ситуации послужило своего рода антецедентом не столько к созданию художественного произведения, сколько к новому видению традиционных идей, развивающихся в культурном пространстве романтизма. Кроме того, в поэме «Братья-разбойники» прослеживается та эстетическая позиция автора, когда «в возвышении житейски-реального осуществляется идеальное» [15, с. 149], и исторический образ Екатеринослава трансформируется в образ художественный.

Событие побега из Екатеринославской городской тюрьмы, заложенное в основу сюжета «Братьев-разбойников», определяет в

художественном пространстве поэмы два полюса – природный и городской (фактически – локус Екатеринослава), которые находятся в состоянии антиномии. Взаимодействие этих полюсов актуализирует в поэме городскую тему, в рамках которой происходит переосмысление романтического феномена бунтарства – с одной стороны, и закладываются основы формирования мифа о Екатеринославе (изначально романтического) – с другой. Это тем более важно, что данное романтическое содержание екатеринославского текста предопределило его развитие в литературе XX века: если поэты-шестидесятники (В.Корж, И.Сокульский) акцентировали необходимость сохранения романтического начала в городском тексте, то О.Гончар в романе «Собор» демонстрирует трансформацию романтических топосов как свидетельство нивелирования духовной сферы в городском тексте. Этим, на наш взгляд, и обусловлена смысловая значимость образа города в поэме, и потому представляется целесообразным рассмотреть его подробнее с тем, чтобы, во-первых, соотнести реальный (исторический) образ Екатеринослава с образом города, запечатленным в поэме, во-вторых, определить функции романтических топосов в создании екатеринославского текста и, в-третьих, выявить специфику формирования мифа о городе в рамках екатеринославского текста.

Образ Екатеринослава как локуса событий в поэме создается «собираательно» из образов окружающего город природного ландшафта (образы реки и леса) и непосредственно образа города. Семантико-символический аспект образов реки, леса и города, связанный в «Братьях-разбойниках» с мотивами бунта и побега на волю, раскрывается в традиционном романтическом ключе. В этом смысле данные образы можно рассматривать как романтические топосы. Сразу отметим, что романтическая трактовка пространственных топосов в поэме задается традиционными романтическими топосами бунтарства, героя-бунтаря и свободы, которые вводятся в текст «Братьев-разбойников» с первых строк и, пронизывая все пространство поэмы, составляют ее идейную направленность. В то же время одним из ключевых в поэме является образ города – места, в котором, собственно и вызревает феномен бунтарства, и которое определяет специфику трактовки бунтарства, свободы и переосмысления характера героя-бунтаря. В

этой связи нам представляется целесообразным начать наше исследование с анализа пространственных топосов и образа города.

Образы реки и леса символически связывают и одновременно противопоставляют город природному пространству. *Река* – единственный обозначенный в поэме географический объект, связывающий Екатеринослав с событиями, о которых повествуется в поэме, – является одним из способов идентификации образа Екатеринослава. Образ реки (имеется в виду Днепр) несет в себе значительную символично-смысловую нагрузку. Река в поэме выступает одновременно и как символ безбрежности природного пространства, принявшего в себя город, и символ жизни и свободы от оков – ее «глубокие воды» и «высокие берега» сулят узникам надежду на спасение и вызволение из стен тюрьмы и города: *«Мы берегов достичь успели / И в лес ушли...»* [16, с. 125]. В то же время река представляет собой и границу между двумя мирами – цивилизацией (город) и природой (лес), как бы связывая разнополюсные пространства: *«Река шумела в стороне...»* [16, с.124].

*Лес* как природный образ наделен неоднозначной символикой. С одной стороны, лес в поэме выступает как символ природной стихии, первобытной свободы, которая для узников становится самоцелью: *«Мне душно здесь... я в лес хочу...»* [16, с. 122]. С другой стороны, лес противопоставит городу, представляя собой альтернативу традиционному дому: *«Простерты на земле сырой / Иные чутко засыпают»* [16, с. 121], это символ тайны и опасности. В.Иванов отмечает, что в традиционном мифологическом толковании лес – одно из основных местопребываний сил, враждебных человеку (в дуалистической мифологии большинства народов противопоставление «селение - лес» является одним из основных) [17, с. 49]. Подобное же противопоставление наблюдается и в поэме: *«Не он ли сам от мирных пашен / меня в дремучий лес сманил»* [16, с. 122]. Лес в поэме всегда погружен во тьму – события, о которых упоминается в «Братьях-разбойниках», чаще совершаются ночью: *«Затихло все, теперь луна / Свой бледный свет на них наводит»* [16, с. 121], *«В товарищи себе мы взяли / Булатный нож да темну ночь»* [16, с. 121], *«Зимой бывало в ночь глухую / Заложим тройку удалую»* [16, с. 122]. Темнота ночи проецируется на темноту души, блуждающей в поисках света, как разбойники – в поисках своей справедливости: *«Здесь цель одна для всех сердец - / Живут без власти, без закона»* [16, с. 120].

Понятийно-языковой словарь образов реки и леса в поэме складывается исключительно из знаков принадлежности к последним. Эти знаки имеют номинативно-указательную структуру, включающую само наименование образа-символа: *река, лес*, и их безописательные характеристики, которые раскрываются в обозначении признаков: *река шумела, берега высокие, воды глубокие, волны, быстрый ток, глубина, дно, в брод, волн осенний хлад* (в образе реки); *земля сырая, угрюмая ночь, дерево, снежная глубина, лесная дорога, ночь глухая, дремучий лес, лес и воля* (как синонимы) – в образе леса.

В образе города синтезируется символическая многомерность смыслов образов природного пространства – реки и леса. Город в поэме выступает одновременно и как символ спасения, упорядоченной жизни и защиты от внешних сил (образ «хижинки-поля»), определяя социальную и культурологическую принадлежность человека к определенной среде, и символом узилища как наказания за разбойничьи грехи, – тюрьма, площадь, лобное место – единственные городские объекты, упомянутые в поэме и обретающие значимость в человеческой судьбе: *«То мнил уж видеть пред собою / На площадях толпы людей, / И страшный ход до места казни, / И кнут, и грозных палачей... / Без чувств, исполненный боязни, / Брат упал ко мне на грудь»* [16, с. 123]. Данный блок городских топосов (тюрьма, площадь, лобное место) вырисовывает типологический ряд, который в художественном мышлении Пушкина уже выстраивался не столько в романтическом, сколько в идеологическом ключе, соотнося, таким образом, рождающийся екатеринославский текст с образом имперской России в целом, где уже напрашиваются ассоциации с пугачевским восстанием, декабристским движением, резонансными публикациями о Великой французской революции. Но одним из ключевых ассоциативных аспектов является родство-противостояние двух столиц – северной (Петербург) и несостоявшейся южной (Екатеринослав) как некоего урбанистического феномена, который уже в своем замысле содержит идею бунтарства.

На лексико-семантическом уровне образ города складывается из метонимических иносказаний, идентифицирующих город и выступающих его признаками: *хижинка, поле, мирные пашни, острог, стража, душевные стены, цепи, смрадная темнота,*

*городская тюрьма, мрак темницы, решетки, площадь, толпы людей, место казни, улицы.*

Таким образом, в поэме образ города как единого целого формируется прежде всего в гармоничном синтезе символическо-смысловых соотношений, в которых реализуются образы природного ландшафта (лес, река) и непосредственно городские образы. В создании образа города весьма значимым является тот факт, что Пушкин отказывается от описания внешнего облика Екатеринослава. Городской пейзаж в поэме отсутствует. Нет описания городских объектов, улиц, изображения пестроты городской жизни и быта горожан – нет всего того, что бы конкретизировало определенный город (в данном случае – Екатеринослав), отражало характер его реального существования. Вместо описательного Пушкин использует абстрактно-номинативный способ обрисовки города, в котором основная роль отводится образам-знакам, идентифицирующим не конкретный город, а город как таковой. Таким образом, в «Братьях-разбойниках» становится значимым не образ Екатеринослава как локуса событий в поэме, а внутренний образ города, выступающего как *modus vivendi* человеческого бытия, его имманентная сущность не в конкретном, а в универсальном значении. Абстрактно-номинативный способ создания образа города определяет в поэме некий нарративный момент перехода или момент *движения* от образа реального города Екатеринослава к образу идеального (в значении нематериальности) города, от «физического» образа – к «метафизическому». Происходит процесс *поэтизации* малого города в художественном произведении, представляющий первичную стадию формирования мифа о городе.

Таким образом, в поэме «Братья-разбойники» запечатлен метафизический образ города, образ города-универсума. Символический смысл его имманентной сущности, преломляющий осмысление ключевой в поэме темы бунтарства, позволяет рассматривать образ города как идею-эйдос, выражающую, по мнению Р.Гальцевой, ноуменальную суть явления и предстающую у поэта во плоти индивидуально-существенной и потому неповторимой [18, с. 21].

Реализация в поэме темы бунтарства включает два плана. Первый план отражает понимание свободы в его традиционном для романтического мироощущения смысле и связан с мотивом побега



на волю: *«Нам тошен был и мрак темницы, / И сквозь решетки свет денницы, / И стражи клик, и звон цепей, / И легкой шум залетной птицы»* [16, с. 124]. Стремление к свободе, которая становится самоцелью для героя-рассказчика в «Братьях-разбойниках», придает ему черты романтического героя-бунтаря, позволяя рассматривать разбойничество как подвижничество, отверженность как бунт.

Выведенный в поэме образ героя-разбойника, восходящий к культурному архетипу романтического героя-бунтаря, связывает произведение Пушкина с европейской литературной традицией. Образ жизни разбойников, порвавших отношения с внешним миром, вызывает ассоциации с сюжетом романтических поэм Шиллера («Разбойники») и Байрона («Корсар»). Героев Пушкина и Байрона роднит протест против законов общества, в котором они вынуждены были жить и которому предпочли вольную жизнь, свободную от социальных законов и подчиненную законам природы\*. В этом плане в бунтарстве, по мнению Ю.Манна, отражены вольнолюбие, своеобразная разбойничья солидарность, мстительные чувства к обществу с его ложью и лицемерием, т. е. такие качества, которые отражают духовный мир «благородного разбойника» [3, с. 56].

Актуализация в поэме образа разбойника-бунтаря определяет характер отношений в парадигме «город - человек». Мотив отчуждения от дома, одиночества человека в мире обозначен в самом начале поэмы: *«...нашу младость / Вскормила чуждая семья... / Не оставалось у сирот / Ни бедной хижинки, ни поля»* [16, с. 121]. Нужда побуждает героев покинуть город, разорвав тем

---

\* Интересно отметить, что реальная история братьев Засориных, по свидетельствам современников, напоминала историю Робин Гуда (о чем стало известно спустя много лет после написания поэмы): братья были внебрачными детьми помещика Засорина, жившего в районе г. Таганрога (тогда еще Екатеринославской губернии). После смерти отца оба брата подверглись надругательствам со стороны соседних помещиков: у одного брата изнасиловали дочь, у другого – отобрали жену. Братья Засорины сурово отомстили обидчикам – организовали отряд из таких же обездоленных крестьян и устраивали набеги на помещичьи имения, грабили их и раздавали награбленное бедным крестьянам. Прошло много времени, пока властям удалось уничтожить отряд [См. об этом: 19].

самым связи с социальным миром: *«Наскучила нам эта доля, / И согласились меж собой / Мы жребий испытать иной...»* [16, с. 121]. Город с его законами существования становится препятствием на пути к свободе, мыслится стражем духовной свободы человека.

Второй план осмысления в поэме темы бунтарства и разбойничьей вольности намечает некоторый отход Пушкина от романтической традиции, который прослеживается в авторской характеристике героя-разбойника, снижающей романтический идеал, вскрывающей его иную, «прозаическую» сущность и осмысливающей бунт уже не как отверженность или стремление к свободе, но как преступление: *«И сны злоецие летают / Над их преступной головой»* [16, с. 121], *«Опасность, кровь, разврат, обман - / Суть узы страшного семейства»* [16, с. 120] и т. д. В заключительном четверостишии первой строфы поэмы дается психологический портрет героя-разбойника, выявляющий авторскую позицию по отношению к персонажу: *«Кому смешно детей стенанье, / Кто не прощает, не щадит, / Кого убийство веселит, / Как юношу любви свиданье»* [16, с. 120]. На двузначность трактовки разбойничьей вольности в поэме указывает и Ю.Манн: *«Это – свободолюбие, непокорность, широта души, товарищество. Но это же – жестокость, невежество, беззаконие, убийства»* [3, с. 57].

Подобный поворот в обрисовке образа героя-бунтаря предполагает иную трактовку темы свободы, трансформирующуюся в тему вины и наказания: *«То снова разгорались в нем / Докучной совести мученья: / Пред ним толпились привиденья, / Грозя перстом издалека»* [16, с. 123], *«...И весь как лист он трепетал... / Без чувств, исполненный боязни, / Брат упал ко мне на грудь»* [16, с. 123] и т. п., и иную расстановку акцентов в отношениях «город – человек», где стражем духовной свободы человека становится не город, а сам человек как заложник преступных помыслов и деяний, а город выступает как символ наказания, которое неизбежно.

Таким образом, традиционный романтический феномен бунтарства в поэме Пушкина обогащается новым смыслом, становится дуалистичным. В нем воплощен и протест против социальной несправедливости, порождающей в человеке жестокость и побуждающей его к протестному действию, и одновременно бунт против жестокости в человеке, который дает начало нарастающему в поэме мотиву раскаяния, знаменующему

процесс духовного обновления героя и его приближения к романтическому идеалу.

Здесь важно подчеркнуть, что мотивы отверженности, бунта-побега и раскаяния, композиционно скрепляющие развитие и осмысление в поэме темы разбойничьей вольности, преломляются в метафизическом образе города. Именно город придает романтическому бунтарству смысл внутреннего очищения: в сюжетной канве поэмы город предстает как локус событийного перелома (побег из города, который фактически совершается дважды – первый раз как попытка *«жребий испытать иной»*, второй – как побег из городской тюрьмы) и внутренней (духовной) перемены в сознании героя: именно после пребывания в городской тюрьме, завершившегося побегом, возврат к прежнему душевному состоянию и прежней жизни оказывается невозможным, несмотря на то, что цель – свобода – достигнута: *«...на прежнюю ловитву / Пошел один... Но прежних лет / Уж не дождусь: их нет, как нет!»*, *«Мне страшно резать старика; / На беззащитные седины / Не подымается рука»* [16, с. 125]. В этом плане именно с осмыслением образа города связана проблема самоидентификации героев, вопрос о справедливости наказания и переосмысления темы бунтарства автором. Город в поэме становится местом, где выкристаллизовывается самосознание персонажа, реализующееся «в виде рефлексии, составляющей акт возвращения к себе» [20, с. 177] – к себе человеческому.

Важно отметить, что в художественном пространстве поэмы образ города темпорально статичен (несмотря на «затекстовую» соотношенность с реальным событием, произошедшем в Екатеринославе). Возможно, эта статичность (как отсутствие необходимости развития) делает город-универсум самосовершенным и самодостаточным, возводя его тем самым в статус идеального пространства и расставляя иные акценты, скрепляющие романтический идеал (момент ухода от реальности).

Черты идеального пространства, в границах которого возможна переоценка представлений о вольности и бунтарстве, придают образу города в поэме характер утопии\* и соотносят

---

\* В данном случае речь идет об «эскапистской» утопии (термин Ежи Шацкого) – утопии вневременного порядка, в которой появляется образ некоего идеала, существующего вне времени и вне пространства

произведение Пушкина с русской народной утопической традицией [См.: 22; 23]. В этом смысле среди многочисленных преданий о «земном рае» и праведности выделяется образ града Китежа, запечатленный в одноименном сказании XIII в. В «Сказании о граде Китеже» создан образ праведного города *свободных* людей, доступного только тому, кто чист душой и помыслами и сулящего наказание преступнику\* [22, с. 562]. Похожим по своему внутреннему смыслу нам представляется и город в поэме «Братья-разбойники»\*\*, где воздается за преступление и где свобода в ее понимании героями поэмы влечет за собой ответственность.

---

[см.: 21, с. 99, 326], постичь который можно лишь «отвратившись всей душой ото всего становящегося: тогда способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия и того, что в нем всего ярче, а это, как мы утверждаем, и есть благо».

\* «...Ащё кто никакова помысла имети лукава, и развращенна, и мятущего ума, нераздвоенным умом и несумненною верою обещается и пойдёт к невидимому граду тому, не поведав ни отцу с матерью, ни сестрам с братьями, ни всему своему роду-племени, - таковому человеку откроет Господь град Китеж и святых в нём пребывающих...

Аще же кто пойдёт, обаче мыслете начнёт семо и овамо, или пойдя, славити начнёт о желании своём, таковому Господь закрывает невидимый град: покажет ему его лесом или пустым местом... И ничто же таковой человек не получит себе, такмо труд его в суете пропадёт. И будет ему соблазн и понос, и укор и от Бога казнь примет zde и будущем веце... Осуждение примет и тьму кромешную всяк человек, иже такому святому месту поругается...

Понеже на конец века сего Господь чудо яви - невидимым сотвори град Китеж, да в нём пребывающие не узрят скорби и печали от зверя Антихриста» (Легенда о граде Китеже / Подг. текста, перевод и комм. Н.В.Поньрко // Предания и легенды Древней Руси: XIII век.— М., 1981.

\*\* Важно отметить, что образ города, напоминающего Китеж, встречается в произведениях Пушкина неоднократно: ср. в «Сказке о царе Салтане»

Остров на море лежит,  
Град на острове стоит  
С златоглавыми церквами,  
С теремами да садами...  
Все в том острове богаты,

И все же прообразом города-универсума, запечатленного Пушкиным в «Братьях-разбойниках», был реальный город – провинциальный Екатеринослав. Сотворенный поэтом идеал создавался на основе реальности. Образ метафизический обрел существование в процессе художественного преобразования исторического образа. Между идеалом и реальностью существует связь, романтический разрыв сокращается, что и придает образу Екатеринослава момент живого движения и некоего воплощения во времени. Литература, таким образом, провоцирует восприятие Екатеринослава как романтического места. Екатеринославский текст изначально задается романтическими параметрами, важнейшими из которых являются романтические топосы – топос бунтарства, топос свободы, топос героя-бунтаря и пространственные топосы города в их романтической трактовке – лес, река, остров, темница и т. д.

Преобразование исторического образа провинциального города в поэме «Братья-разбойники» в романтическое место позволяет говорить о том, что Пушкин стоит у истоков социокультурной мифологизации города. В поэме происходит процесс создания мифа о Екатеринеославе, синтезирующего в себе

---

Изоб нет, везде палаты,

А сидит в нем царь Гвидон... [24, с. 291].

Здесь стоит упомянуть, что, как показывают исследования, сама китежская легенда возникла задолго до нашествия Батыя, во время которого, согласно традиционному преданию, город был погружен на дно озера. Как указывают историки, еще до монголо-татарского нашествия по вольной Руси из уст в уста передавалась весть о некоем дивном граде, «где все добры и благородны, где нет рабства, сильные помогают слабым, женщины так же свободны, как и мужчины, где спокойная и сытая старость – награда за мирно прожитую жизнь праведника. Правит городом-государством сильный и справедливый князь. Вместе с народом творит правый суд. И туда, в этот город, на этот честный (настоящий) суд каждый обиженный и обездоленный смело обращается, "ища защиту". "Но попасть в Китеж может лишь чистый (светлый, ясный, царственный) сердцем... Ведь стоит город-государство на сокрытом от мира острове. Посреди болот, вод и топи..." (Е.Григорьева «Кто вы, росы?»)). Таким образом, можно предположить, что признаки преемственности в обрисовке образа города у Пушкина имеются.

одновременно традиции романтизма и русской народной утопии. Это миф о романтическом месте подлинно свободного духа и бунтарства и вместе с тем – месте духовного преображения человека, его возвращения к себе человеческому.

В заключение отметим, что миф о Екатеринославе закладывается в основу не только екатеринославского текста, но и исторического восприятия города – именно на свободолюбии и бунтарстве города акцентирует внимание Д.И.Яворницкий в своих исследованиях о Екатеринославе и запорожском казачестве.

### Цитированная литература

1. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М., 1995.
2. Фридлиндер Г.М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе (к характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин. Исследования и материалы. – Т.7. – Пушкин и мировая литература. – Л., 1974.
3. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – М., 1995.
4. Мейлах Б. А.С.Пушкин. Очерк жизни и творчества. – М.-Л., 1949; Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С.Пушкина. – М., 1980; Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. – М., 1955.
5. Гроссман Л.П. Степан Разин в творчестве Пушкина // Ученые записки Московского городского педагогического института им. В.П.Потемкина. – Т. XX. – Вып. 2. – М., 1953.
6. Томашевский Б.В. Пушкин. Книга первая (1813 – 1824). – М.-Л., 1956.
7. Строганов М.В. Концепция читателя в поэмах Пушкина (1813 – 1824 гг.) // История литературы и художественное восприятие. – Тверь, 1991.
8. Илюшин А. Смоленский и воронежский списки поэмы Пушкина «Братья-разбойники» // Русская литература. – 1965. – № 3.
9. Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. – Л., 1926.
10. Кавун М.Э. Екатеринослав пушкинской поры // Литература в контексте культуры: Сб. научных трудов к 200-летию А.С.Пушкина. – Днепропетровск, 2000.

11. Белинский В.Г. Дневники // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. – М., 1956. – Т. 12.
12. Яворницкий Д.И. История города Екатеринослава. – Днепропетровск, 1989.
13. Пушкин А.С. Письмо Л.С.Пушкину // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1974-1978. – Т. 9.
14. Пушкин А.С. Письмо П.А.Вяземскому // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1974-1978. – Т. 9.
15. Позов А.С. Метафизика Пушкина. – М., 1998.
16. Пушкин А.С. Братья-разбойники // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1974-1978. – Т. 3.
17. Иванов В.В. Лес // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2 т. – М., 1997. – Т. 2.
18. Гальцева Р. На подступах к теме // Позов А.С. Метафизика Пушкина. – М., 1998.
19. Ємченко Ю.Я. О.С.Пушкін в Катеринославі. – Дніпропетровськ, 1959.
20. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.
21. Шацкий Ежи. Утопия и традиция. – М., 1990; Платон. Государство. – Соч. – М., 1968. – Т. 3. – Ч. 1.
22. Легенда о граде Китеже / Подг. текста, перевод и комм. Н.В.Понырко // Предания и легенды Древней Руси: XIII век. — М., 1981.
23. Сказание о роскошном житии и веселии / Панченко А.М. Народный смех и антиутопия // В кн.: Из истории русской культуры. – М., 2000.
24. Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1974-1978. – Т. 3. – М., 1975.

#### Анотація

У статті досліджується проблема формування катеринославського міського тексту в російській та українській літературі. Розглядається образ міста в поемі О.С.Пушкіна «Брати-розбійники»; співвідноситься реальний (історичний) образ Катеринослава з образом, відтвореним в поемі, визначаються функції романтичних топосів у створенні катеринославського

тексту, виявляється специфіка формування міфу про місто в межах катеринославського тексту.

### **Annotation**

The subject of this article is the problem of yekaterinoslav text forming in Russian and Ukrainian literatures. The image of the town is investigated in the poem *Brothers-Robbers* by Poushkin; historical image of Yekaterinoslav is correlated with the image of the town, which is represented in the poem; functions of romantic toposes are defined in yekaterinoslav text forming; specificity of urban myth forming in yekaterinoslav text is exposed.

*Стаття надійшла до редакції 4.09.2006*  
*Стаття поступила в редакцію 4.09.2006*

**УДК 82.09**

**Дербенёва Л.В.**

### **КАРНАВАЛЬНАЯ БИНАРНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА**

Сегодня уже не вызывает сомнения мысль, некогда высказанная Ю.М. Лотманом о том, что для русского романа (от себя добавим – русской литературы) XIX века «оказываются актуальны некоторые глубинные мифологические модели» [1, с. 717], которые, как представляется, в первую очередь связаны с «сюжетообразующими» персонажами. Такие персонажи являются либо своеобразным «двоичным» (О.М. Фрейденберг) героем, либо парой героев, образы которых восходят к бинарному архетипу.

Бинаризм – явление онтологического характера, о чем свидетельствует богатый этнографический материал. Его современное прочтение показывает, что структурирование внешнего мира по методу оппозиций присуще обществу с архаических времен, поскольку «чтобы мыслить, мы должны различать», а «простейшей формой различия является оппозиция...» (П. Маранда) [2, с. 254].

Идея бинаризма имплицитно содержится в самых разнообразных культурных пространствах. Согласно развиваемой



точке зрения, онтология культуры строится по принципу "эмпирически двойственное – структурно едино, а мистически единое – двойственно".

Бинарный архетип представляет собой сформировавшийся "инструментарий" анализа культурно-исторического процесса. Смысл его определяется следующими основными параметрами:

1) Эта идея структурирует целый спектр многовариантных практик антиномического, амбивалентного типа.

2) Истоки проблемы бинаризма лежат в мифолого-этнографической сфере, которая в свою очередь является основой европейской культуры.

3) Бинарный архетип является своеобразным семиотическим "кодом" классической европейской литературы (культуры), стержнем проблематизации мышления, ядром дискурсивных практик парадоксально-апоретического типа, основой карнавализации.

Бинарные отношения, таким образом, изначально заложены в природу рефлексии. Очень ярко проблема бинаризма представлена в русской литературе, особенно богатыми образами рефлексии героев.

В художественном произведении герой часто дается в сопоставлении с литературными аналогами или антиподами. Что собственно и породило различные варианты типологий.

Попытка типологии – чрезвычайно проблемная операция, поскольку литературный герой, являясь сложным объектом, плохо поддается схематическому осмыслению, его довольно непросто встроить в определенный ряд, парадигму, систему. Тем не менее, при сопоставлении героев-персонажей наблюдаются некие общие глубинные корни, «линии духовных преемственностей» (Ю. Айхенвальд), что позволяет рассматривать их в некоей общекультурной парадигме. В данном случае нас интересуют «сюжетообразующие» парные герои, восходящие к бинарному архетипу, пракомический архетип карнавальная пара.

Типология героев русской литературы «весьма богата, неожиданна, причудлива: линии сближаются, расходятся, странно перекрещиваясь друг с другом» [3, с. 213]. Эта мысль М.О. Гершензона, высказанная еще в 1919 году может быть отправной точкой построения различных характерологических рядов. Поскольку разных оснований для классификации, а

соответственно, и типологических рядов может быть достаточно много. Нам показалось возможным и целесообразным построить характерологию героев русской классики на архетипической основе карнавальной пары.

Согласно М.М. Бахтину, (если говорить только о границах литературоведческого мышления), карнавализация – это перевод («транспортировка») образно-символического языка «карнавальной жизни» и «карнавального мироощущения», которые являются социально-диалогическим (бинарным) опытом, на язык словесно-художественных образов. Двудеиная амбивалентность и диалогичность здесь играют особую роль.

Карнавальную пару мы рассматриваем как «двойных» героев и как *пару героев*.

В первом случае герой получается «способом наложения» типов и представляет собой единого «двойного» героя («благородный разбойник», Дубровский).

Во втором случае – это, во-первых, герой-оппозиционер. Оппозиция строится на антитезе. Здесь возможна любая поляризация: идеологическая, мировоззренческая, психологическая, эстетическая и т.д. Поляризация героев является смыслополагающим импульсом эстетической модальности всего произведения. Культурно-исторической основой этой поляризации, полагаем, является архетип карнавальной пары. В современном литературоведении этот архетип является одним из наиболее сложных и наименее изученных.

Герой-«оппозиционер» – всегда «лишний человек», всегда не принимаем и не принимающий окружающую социальную среду (Чацкий, Печорин, Онегин, Базаров). Подобные герои-персонажи часто являются парными героями, противостоящими другим персонажам (например, так построена антитеза Гринев – Швабрин, Чацкий – Молчалин, Базаров – Павел Кирсанов).

Во вторых, пара героев может быть построена по аналогии. В этом случае правомерно говорить о героях-двойниках. В традиции «двойничества» прочитывается архетипический подтекст близнецового кода, характерного для европейской культуры. Феномен онтологического «близнечества» подчеркивает одновременно наличие в паре героев как аспекта равенства, так и аспекта противоположности. Код близнецов интерпретируется в качестве выражения дуальной, бинарной организации – в полном

противоречия с «очевидным» единством-тождеством внутри близнецовой пары. В случае «двойничества» речь идет о героях, внутренние противоречия которых драматизируются автором. Персонаж «раскладывается» на несколько героев.

Пародирующие двойники особенно значимы в творчестве Ф.М. Достоевского: «Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие...» [4, с. 39]. Практически каждый герой-идеолог Достоевского имеет по несколько двойников, различные парные «варианты» можно рассматривать как карнавальные пары: Раскольников – Свидригайлов (или Лужин, Лебезятников); Иван Карамазов – черт (или Смердяков, Ракитин); Ставрогин – Петр Верховенский (или Шатов, Кириллов). Все они как в системе кривых зеркал «по-разному и под разными углами пародировали друг друга» [4, с. 170]. Отражаясь в таком образе-пародии, герой как в архаическом мифе отрицается (умирает) и очищается, обновляется (воскресает, рождается заново) – это характернейшая особенность карнавальной пары.

Есть у Достоевского и полярные по нравственной ценности своих деяний сопоставимые образы, составляющие карнавальные пары: полковник Ростанев и приживальщик Фома Опискин из «Села Степанчиково». Приживальщик и шут возводится до положения господина, изощренного самодура, а благодетель и хозяин дома добровольно становится шутом (карнавальный мезальянс). Однако все эти странности – естественное следствие уникального единства противоположностей, какое и составляют характеры Опискина и Ростанева.

Еще одна особенность карнавальных пар у Достоевского, отмеченная М.М. Бахтиным: два героя всегда связаны внутренним голосом другого. При этом один может не являться олицетворением другого (по типу черт – Иван Карамазов). Они связаны диалогически: слова одного героя частично совпадают с репликами внутреннего диалога другого.

Карнавальные пары естественно, наиболее ярко проявляются в тех литературных произведениях, где наблюдается какая-либо поляризация героев.

Так, например, противопоставлены догматик, аскет, «хранитель» старых устоев пушкинский Сальери жизнелюбивому, «легкомысленному» деятелю Моцарту (антитеза персонажей

эксцентрического и эгоцентрического типа). Или активный, эмоциональный увлеченный «горячий» герой – герою рациональному, хладнокровному (Чацкий – Молчалин, Онегин – Ленский).

Наиболее известным образным вариантом бинарного архетипа являются персонажи французской низовой культуры: веселый и печальный герои – Арлекин и Пьеро (плут и простака). Это маски, оформившиеся на основе традиций народного театра, восходят к архаическим временам, являются ярким зрелищем карнавального типа. Генезис этих образов-масок восходит к бинарному архетипу, который представляет собой архаико-культурную антитезу солнца и луны, дня и ночи, жизни и смерти. Поэтому они обладают «маской платья» (О.М. Фрейденберг): одеждой, получившей стабильную семантику. Просторный белый «мешкообразный» костюм Пьеро похож на саван (ассоциация со смертью), а обтягивающий с ромбообразным рисунком «огненных» цветов костюм Арлекина, подчеркивающий его «телесность», – с огнем.

Арлекин (изначально бедняк в традиции комедии дель арте, затем – утонченный любовник, иногда волшебник во французской пантомиме) и Пульчинелла – маска остроумного, грубоватого крестьянина – главная карнавальная пара «комедии масок».

Во французской низовой комедии Пульчинелла превращается в Пьеро и вместе с Арлекином составляет популярнейшую пару героев народного театра. Шут-слуга становится дублером, карикатурой и пародией своего господина (карнавальный мезальянс).

В XVII веке комедия характеров переосмысляет традиции жанра комедии масок, и превращает маску в психологически убедительный образ. Маски Арлекина и Пьеро оказываются глубоко «спрятанными» в героях европейской литературы.

Разумеется, говорить о сознательном стремлении русских писателей-реалистов изобразить коллизию традиционного противостояния (или единства) Арлекина и Пьеро бессмысленно. Однако подобное прочтение глубинного текста произведений заслуживает внимания. Еще О.М. Фрейденберг в своей работе «Поэтика сюжета и жанра» отмечала, что «схема главных литературных фабул покоится на архаических образах и что персонаж, вплоть до наших дней, живущий в сюжете многих

литературных произведений, есть только племенная пара богов с их двойниками» [5, с. 217].

В этой связи чрезвычайно важен, амбивалентный символ огня, играющий особую роль в карнавале: одновременно уничтожающий и обновляющий мир. Связанные с этим символом цветовой код, теплые и холодные «характеристики» героев, такие же ассоциации свидетельствуют о «культурной памяти» и доказывают антитезу персонажей подобного типа.

Двурогий и двуцветный колпак Арлекина (в прошлом у пра-Арлекина – рогатая маска) и его традиционный костюм свидетельствуют, что по своему происхождению это мистериальный дьявол, который позже трансформировался в карнавального черта. Напомним, что «арлекин», «шут» – эвфемизм слова «черт». Связь Арлекина с огнем, как и его «бесовство», были общеизвестны. Отсюда, традиционные цвета Арлекина – «горячие» цвета огня: красный, желтый, оранжевый. Литературные «арлекины», как правило – эксцентрики, либо «сопровождаются» подобным цветовым кодом, либо им соответствует ряд сем, ассоциативно связанных с огненной стихией. Цвета Пьеро (персонажи-эгоцентрики) – «холодные» или белый: набеленное лицо, белые одежды, бледность. Литературные «пьеро» хладнокровны, печальны, рациональны.

Глубинная тема противоборства огня и холода доминирует в грибоедовской комедии «Горе от ума». Символическая антитеза красного и белого (огня и снега, жара и холода) отражает важнейшую образно-поэтическую оппозицию комедии, усиливая противостояние героев-антагонистов – Чацкого и Молчалина.

Чацкий тяготеет к «архетипу Арлекина». Мотив огня хранит ассоциативную связь этого персонажа, наделенного пылкостью характера, с Арлекином. Молчалин тяготеет к «архетипу Пьеро».

Напомним ряд сем, характеризующих Чацкого, – «огонь» («пламень»), «жар», «тепло». И Молчалина – «холод», «камень», «лед», «снеговая пустыня».

Пылкостью характера, даже веселым легкомыслием наделен еще один «счастливец праздный», «безумец» и «гуляка» в восприятии Сальери (архетип Пьеро) – пушкинский Моцарт (архетип Арлекина). Поляризация героев здесь абсолютная, даже учитывая тот факт, что оба героя – представители одного цеха.

Комплекс дуальных оппозиций, ассоциативно вызываемых в сознании человека образами Моцарта и Сальери, подтверждается высказываниями героев: “свет” – “мрак”, “гармония” – “дисгармония”, “космос” – “хаос”, “жизнь” – “смерть”, “веселье” – “ужас” и т.д. и включает в себе в самом общем виде весь комплекс оппозиций, характерных для карнавальной пары. Эти бинарные оппозиции рассматривались в каждую эпоху по-разному, однако восходят они к древнейшим мифологическим представлениям человека о мире и о себе в этом мире.

Персонажи склада Пьеро репрезентуют собою смерть, несут в себе эту сторону карнавально-амбивалентного единства бытия. К частным манифестациям, принадлежащим к полюсу смерти, могут быть причислены (прочитаны) не только холодность, расчетливость, серьезность (Сальери никогда не смеется), но и его «творчество»: «перстам придал сухую беглость», он «звуки, умертвив», «музыку разъял, как труп». Слава Сальери («глухая», сам он «мало жизнь любит») и испытывал ни раз «жажду смерти», наконец, Сальери плачет (театральные Пьеро всегда плачут).

«Арлекины» (Чацкий, Моцарт, Базаров) обладают своеобразной «демоничностью». «Культурная память», связывает их с «бесовскими» прообразами. Они, как правило, ломают старые устои, отличаются смелостью, своеобразным мышлением. «Пьеро» – рациональны, законопослушны, показательно «порядочны», даже «святы» (Молчалин, Сальери, Сильвио), ориентированы на императивы заданности, нормативности, «прислушиваются не столько к зовам бытия, сколько к запретам миропорядка» [7, с. 184].

Применительно к пушкинским Моцарту и Сальери, этот тезис является чрезвычайно актуальным: «живой», дерзающий, креативный, ломающий устоявшиеся каноны демиург Моцарт (гений) и «мертвый», хранитель старых устоев жрец Сальери (ремесленник).

Как карнавальную пару, полагаем, можно рассматривать образы Онегина и Ленского. Обратим внимание на наличие «горячих» и «холодных» сем, характеризующих героев. Ленский с «пылким» духом, «воспламененной» душой, блещет «поэтическим огнем». Его характеризует «пылкий» разговор «юный жар», «юный бред», «жар суждений».

У Онегина «охлаждающее слово», «резкий, охлажденный ум», «холодная и ленивая душа». Ему свойственен «язвительный спор», шутка «с желчью пополам», злость «мрачных эпиграмм».

В данном случае герои противостоят не по мировоззренческим или идеологическим позициям, здесь поляризация различных человеческих типов: «Они сошлись. Волна и камень, // Стихи и проза, лед и пламень // Не столь различны меж собой».

Исходя из вышесказанного, предлагаем при определении карнавальной пары учитывать следующее:

1. Портретные, речевые характеристики, авторские комментарии, ремарки. Определяющим здесь является «цветовой» код, «теплые» и «холодные» характеристики, ассоциации, вызванные этими характеристиками (в основе – амбивалентный символ огня), «маска платья».

2. Карнавальную символику: смех, сон, символы игры, пространственную символику: верх – низ (как возвышение – развенчание); порог – площадь, которые связаны с радикальными переменами; закрытое – открытое пространство (как замещение площади, площадь как символ всенародности) и т.д.

3. Карнавальный мезальянс, при котором обычные жизненные ситуации обретают иной смысл, происходит «проницаемость жизненных барьеров», «вольный фамильярный контакт» (М.М. Бахтин), неожиданные смены и перемены в судьбе героев.

4. Наличие пародирующих двойников.

5. Диалогическую связь в карнавальной паре.

6. «Мир наизнанку»: неожиданные смены и перемены, традиционные сюжетные ситуации меняют свой смысл. Поэтому герой вне норм и порядка обычной жизни.

7. Пару сопровождает скандал.

Главную особенность карнавальной пары можно сформулировать словами М.М. Бахтина: «Противоположенности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга» [4, с. 238].

В заключение оговоримся, что предложенный нами типологический расклад ни в коей мере не претендует на окончательность и безоговорочность, он будет дополняться, уточняться, возможно, изменяться.

### **Цитированная литература**

1. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. – СПб., 2000.
2. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М., 1985.
3. Гершензон М.О. Мечта и мысль И.С. Тургенева. – М., 1919.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
5. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.
6. Пушкин А.С. Избранные сочинения: В 2-х т. – М., 1978.
7. Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) – М., 2001.
8. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1975. – Т. 4.

### **Анотація**

У статті актуалізується питання функціонування у літературному творі «парних» героїв. У зв'язку з цим особлива увага звертається на такий культурний феномен як бінарність. Визначаються параметри бінарного архетипу, демонструються його прояви у літературному тексті.

### **Annotation**

The article deals with the question of functioning the “double” heroes in the literary work. That is why the attention is paid to the cultural phenomenon of binarity. The characteristics of binary archetype are singled out, they are demonstrated in the literary text.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.2006  
Стаття поступила в редакцію 12.11.2006*



УДК 82.0

Сподарец Н.В.

## МОДЕРНИСТСКОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В СИТУАЦИИ ПАРАДИГМАЛЬНОГО СДВИГА

Сегодня уже очевидно, что очерченные литературоведами (М.Л. Гаспаровым, Л.А. Колобаевой и др.) границы эпохи классического модернизма, в России охватывающей 90-е, 900-е годы XIX века и первые десятилетия XX века – это факт истории литературного процесса, в данном случае связанный в большей степени с историей русского символизма и постсимволизма (включая ранний авангард), но не с феноменологией модернистского поэтического сознания, историческое бытие которого разворачивалось по своим законам и означивалось в других временных рамках.

В данной статье, учитывая фактор эпистемологических трансформаций XIX – начала XX веков, мы проследим выход модернистского поэтического сознания в ситуации „парадигмального сдвига” [1, с. 4] на качественно новую эстетическую стратегию.

В поисках методологических обоснований исследования принципиальной для нас стала позиция А.А. Пилипенко, который отмечает: «Историю культурного сознания можно рассматривать как перманентное движение *фронта рефлексии*, расщепляющего синкретические блоки первоначального эмпирического материала и вводящего его в пространство культурного осмысления и означения» [2, с. 292].

Поэтому в мотивации феноменологии и характерной стратегии поэтического сознания русских поэтов-модернистов подчеркнем фактор динамичного эпистемологического пространства второй половины XIX – начала XX веков, в контексте которого и изменяется фронт рефлексии поэтического сознания символистов и акмеистов.

Очевидно, что новое эпистемологическое пространство, на которое ориентировалось творческое сознание, меняя фронт поэтической рефлексии, формировалось постепенно.

Определенным импульсом в модернизации европейского поэтического сознания XIX – начала XX веков, отвечающего парадигме «эстетического креативизма» [1, с. 3], стал «коперниковский» (по определению Шеллинга) переворот,

который осуществил И. Кант, обосновавший фактор субъекта познания в творческой практике. Его подход актуализировал и углубил взгляд на искусство как область свободы творчества, игры, стимулировав тем самым и художественно-эстетический поиск.

В конце XIX – нач. XX в. креативная способность художественного сознания в рамках данной парадигмы получила максимально выраженное и разнообразное проявление. Линия же модернизации как европейского, так и русского поэтического сознания определялась не только общей классической установкой на креативность. С середины XIX века очевидны изменения в самой структуре эпистемологического пространства культуры. Подчеркнем только:

- фактор практической и теоретической психологии, обратившей внимание культурного сознания на проблему ассоциативности мышления, материализацию этого процесса в слове;

- фактор гумбольдтско-потемнинской линии в лингвистике;

- общее усиление семиотического модуса культурного сознания;

- интерес гуманитариев к естественнонаучной сфере;

- к началу века популяризацию феноменологического метода Э. Гуссерля;

- целый ряд весомых теоретических концепций и практических исследований в области эстетики и искусствоведения.

Отмеченные факторы своеобразно редуцировали творческий поиск поэтов Серебряного века: изменяется предмет эстетического освоения, его видение, принципы формообразования и коммуникации, стратегии текстопорождения.

Линию модернизации поэтического сознания можно проследить, констатируя поэтические новации символистов и акмеистов, проблематизирующих феномен бессознательного.

В начале символистского движения декаденты, следуя установкам романтической эстетики, в своей лирике очень часто стремились передать эстетическое бытие субъекта в «мире ином», который моделировался в горизонте трансцендентного опыта самопознания. Состояние бессознательного рассматривалось ими как выход в «пространство иного», в область непосредственного рефлексивного опыта. Такую направленность художественно-эстетического поиска констатировал Д. Мережковский: «Это жадность

к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности...» [3, с.170].

Показательным, например, является топос онирического пространства поэтического мира некоторых символистов первой волны.

У В. Брюсова :

«Но боюсь, что в соленом просторе –  
Только сон, только сон бытия» [4, с.202].

У К. Бальмонта:

«В душе холодной мечты безмолвны.  
Я слышу сердцем полет времен,  
Со мною волны, за мною волны,  
Я вижу вечный – все тот же – сон» [5, с.122].

Приведенные примеры позволяют зафиксировать феномен выхода лирического субъекта в его стремлении к сущностному в пространство «оборотной стороны сознания», в некую первородную порождающую стихию, маркированную в данном случае водной средой. Эта пока еще только фрагментарно проявленная новая гносеологическая позиция отражает склонность художественного мышления ранних символистов к типу поэтической рефлексии, преодолевающей рациоцентризм классической парадигмы. Поэтическая мысль в данном случае не просто работает на уровне передачи чувств лирического субъекта, она стремится поэтической фразой, текстом приоткрыть завесу механизмов ассоциативного мышления самого творческого субъекта, погружая при этом реципиента очень часто в пространство, которое З. Фрейд очертил как «психология бессознательного».

Характерно, что чувство мира как тайны, иррациональный смысл бытия поэт формирует у реципиента, используя в первую очередь конструктивную роль звуковой организации стиха. Прибегая к ультрааллитерации, ультраассонансу, ритмически богатым внутренним рифмам, поэтам удавалось даже в банальных словах открыть возможности магические, создать атмосферу таинственности.

Общая стратегия поэтического текстопорождения в лирике русских символистов, подчинялась в первую очередь концептуальной доктрине, утверждающей эстетическую значимость художественной модели мира как отношений

ноуменального и феноменального планов, что наиболее адекватно было воплощено только в творчестве младосимволистов.

В контексте повышенного интереса культурного сознания конца XIX – начала XX веков к проблемам бессознательного и сверхчувственного прочитывается стратегия текстопорождения и эстетической коммуникации на следующем этапе становления современного сознания – в поэтической системе младосимволистов, создававших, по мнению Вяч. Иванова, «реальнейшую из реальностей».

Например, в стихотворении А. Блока «За темной далью городской» лирический субъект не просто фиксирует традиционное для классической лирики переживание, возникающее на фоне реальных жизненных отношений в связи с теми или другими обстоятельствами, впечатлениями. Классический дискурс, предполагающий отражение состояния лирического субъекта, уже не отвечает эстетической аксиологии символистов. В данном тексте А. Блок иллюстрирует феномен «падения» лирического субъекта в «психэ», моделируя тип поэтической реальности, онтология которой соответствует метафизике сна.

Ревело с черной высоты  
И приносило снег.  
Навстречу мне из темноты  
Поднялся человек.

Лицо скрывая от меня,  
Он быстро шел вперед —  
Туда, где не было огня  
И где кончался лед.

Он обернулся — встретил я  
Один горящий глаз.  
Потом сомкнулась полынья —  
Его огонь погас.

Слилось морозное кольцо  
В спокойный струйный бег.  
Зарделось нежное лицо,  
Вздохнул холодный снег.

И я не знал, когда и где

Явился и исчез —  
Как опрокинулся в воде  
Лазурный сон небес. [6, с.222].

Если воспользоваться категориальной системой В.И. Тюпы, можно констатировать, что символисты, следуя парадигме эстетического креативизма в ее завершающей феноменальной стадии, продолжили линию поэтического моделированию пограничных состояний сознания субъекта как самоценной реальности. С точки зрения символистов, пространственные координаты этого онтологически нового типа художественной реальности позволяют в тексте передать переживание самого процесса постижения сущностного.

В.И. Тюпа пишет, что в символизме произведение «более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной, «новой реальностью» фикции, фантазма, творческого воображения. Такое произведение бытует лишь в авторском сознании, оставляя тексту значимость своего «оттиска» в знаковом материале творчества» [5, с. 3].

В символистском понимании, поэтическая экспликация состояния души-бездны, идентифицированной в процедуре погружения лирического субъекта в пространство сна, позволяет прикоснуться к сущности мира как бездне.

Экзистенциально-психологический код поэтического мира, моделируемого А. Блоком в данном стихотворении, может быть прочитан по законам феноменологической герменевтики. Предметно-объектный мир этого стихотворения обретает статус интенциональных объектов, означающих вектор визиального онирического переживания лирического субъекта в системе *антиномических символов*: «темноты» и «света», «огня» и «льда», «жизни» и «воды», что отвечает общей ориентации современного сознания на принцип медиации.

А.П. Давыдов пишет: «Логика *медиации*... нацелена на поиск *нового* смысла за рамками ранее сложившихся смыслов, ценностных представлений, в сфере *между* ними, в его условной середине. Через этот новый, *серединный* смысл медиация ориентирована на снятие противоположности полярных смыслов... Создавая механизм снятия и постоянно ища новую меру снятия, она осваивает полюса добра и зла, отрицая абсолютность их значений, и фокусирует внимание на их рационализации в

смысловой сфере *между*. Этот новый, срединный смысл является одновременно *найденной мерой взаимопроникновения, диалога, синтеза, снятия элементов противоположных полюсов*» [7, с. 11].

Очевидно, что в конце XIX – начале XX вв. «логика медиации» была художественно апробирована поэтами Серебряного века. Поэтическое модерное сознание, опираясь на креативную интенцию, обращается к логике медиации и в рамках текстопорождения стремится преодолеть мировоззренческую неуверенность, утрату внутреннего вектора.

В начале рассматриваемого стихотворения А.Блока через природные аналогии в восприятии реципиента актуализируется космологический принцип порождения макромира как коррелята микромира субъекта лирического высказывания: «ревущая черная бездна» – космологический хаос – порождает свет и ритм, символически выраженный образом «белого снега».

Изначально лирический герой – субъект высказывания, констатирует свое положение в пространстве, где нет «огня» и где кончается «лед», но встреча с «горящим глазом» «поднявшегося человека» – знаком огня, света в хаосе внутренней жизни самого героя – как творящей экзистенцией позволяет ему обрести необходимое экзистенциально-психологическое равновесие и полноту. Состоянию равновесия в природе – «спокойному струйному бегу», отвечает и внешняя характеристика героя – знак внутреннего баланса – «зарделось нежное лицо». (Анализ функции композиционного приема точки зрения субъекта речи дает основание образ поднявшегося человека трактовать как персонификацию какой-то внутренней структуры самого лирического героя).

В основе экзистенциальной позиции блоковского субъекта – состояние движения, сопровождающееся созерцательно-медитативным вглядыванием в явленное – знака сущего, горизонт понимания которого через интерпретацию семантической структуры текста призван прояснить читатель. Выход символистов на новую прагматику в процедуре текстопорождения определен уже приоритетом их неклассических интенций.

Линию разработки модели неклассического текстопорождения на основе онирического компонента в акмеизме можно проследить, обратившись к анализу стихотворения

О. Мандельштам «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза».

Невыразимая печаль  
Открыла два огромных глаза,  
Цветочная проснулась ваза  
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена  
Истомой – сладкое лекарство!  
Такое маленькое царство  
Так много поглотило сна.

Немного красного вина,  
Немного солнечного мая, –  
И, тоненький бисквит ломая,  
Тончайших пальцев белизна. [8, с. 69].

В художественной реальности текста связи, структурирующие внутреннее пространство, значительно ослаблены, что, наряду с показателями топоса, вызывает ассоциации с типом онирической реальности. При этом О.Мандельштаму, с точки зрения современного представления о метафизике сна, удастся адекватно передать онирические визии лирического субъекта, которые означены характерным объектно-предметным рядом.

Если воспользоваться подходом М. Мамардашвили к интерпретации творчества М. Пруста [9], то по аналогии тип художественной рефлексии О. Мандельштама в данном случае может быть истолкован как выворачивание себя во внешнее пространство, топос которого задан центростремительным вектором. Мотивный способ организации поэтического материала с акцентом в данном тексте на мотиве легкости и хрупкости («хрустальная ваза», «тоненький бисквит», «тончайшие пальцы» – ассоциативные маркеры хрупкого чувства) обязывает читателей, как и при чтении стихотворения А.Блока, самостоятельно искать общий смысловой код события и объектно-предметного ряда, с которым его ассоциативно связывает лирический субъект.

Проведенный анализ позволяет сделать заключение. Общее расширение эпистемологического пространства европейского культурного сознания XIX века и особенно начала XX века способствовало изменению фронта художественной рефлексии

символистов и акмеистов. Стремясь к художественно-эстетической адекватности новым общекультурным принципам, в текстопорождении они вышли на модель поэтической реальности, которая позволила обеспечить продуктивность эстетической коммуникации в системе отношений Автор – Текст—Читатель.

### **Цитированная литература**

1. Тюпа В.И. Статус художественного произведения в постсимволизме // Постсимволизм как явление культуры. – Вып. 3. – М.; Тверь, 2001.
2. Пилипенко А.А. Постмодернизм в контексте переходных процессов // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М., 2000.
3. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. – М., 1994. – Т. 1.
4. Брюсов В. Стихотворения. Поэмы. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1973. – Т. 1.
5. Бальмонт К. Избранное. – М., 1991.
6. Блок А. Стихотворения и поэмы. Собр. соч.: В 6 т – Л., 1980. . – Т. 1.
7. Давыдов А.П. Медиация как логика перехода в русской культуре XIX-XX веков // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М., 2000.
8. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 1. Стихотворения. Переводы.
9. Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст. „В поисках утраченного времени” – Спб., 1997.

### **Анотація**

В даній статті, враховуючи фактор епістемологічних трансформацій XIX-початку XX століть, ми прослідкували вихід поетичної свідомості в ситуації парадигмального зсуву на якісно нову творчу стратегію.



**Annotation**

In this article, taking into account the factor of epistemological transformations of XIX- begin of XX ages, we traced the output of modernistic poetic consciousness in the situation of paradigmatic change on high-quality new aesthetic strategy.

*Стаття надійшла до редакції 25.12.2006*

*Статья поступила в редакцию 25.12.2006*

**УДК 82.1**

**Климова Е.В.**

**Н. ГУМИЛЕВ КАК ИНТЕГРАЛЬНАЯ ЛИЧНОСТЬ**

Понятие целостности, единства является одним из центральных в мировоззрении Н. Гумилева. Пользуясь его же термином (незавершенный трактат «Теория интегральной поэтики»), самого поэта можно назвать интегральной личностью. Остановимся на двух «единствах» в его мировосприятии. Во-первых, поэзия для Н. Гумилева это неразделимое единство поэтики и поэтической психологии, и, во-вторых, для поэта, по словам Н. Гумилева, необходимо единство жизни и творчества. Сначала нужно жить, а потом писать, т.к. «прежде чем в стихах, поэзия должна воплотиться в самом поэте и превратить его жизнь в произведение искусства» [1, с.154].

Рассмотрим первое единство. Хотя разработке формы, т.е. поэтике, Н. Гумилев уделял много внимания, важность Слова для него очевидна. Сам поэт говорил: «Вначале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже не похожие на Слово, но имеющие, однако, источником Его; и все кончится Словом – все исчезнет, останется лишь Оно» [цит. по: 2, т. 3, с. 297]. Что подтверждал поэтическими строками: *И от мысли родилось слово – Предводитель священных числ* [2, т. 1, с. 434]. *А для низкой жизни были числа, Как домашний подъяремный скот* [2, т. 1, с. 291].

Он писал об этом не только в стихах, но и в прозе: «Там, внизу, уже нет жизни, есть только смутное растительное прозябание, бытие цифр» [2, т. 2, с. 253]. Вспомним также неоконченную повесть «Веселые братья», где обсуждается вопрос о «счете», который есть «грех великий, сатанинское разделение».

«Бога из цифр вывели, так за Богом еще что-нибудь выводить начнете... Вот вы все три да три. Так, пожалуйста и три мира подавайте, земной, Божеский и еще какой...» [2, т. 2, с. 289].

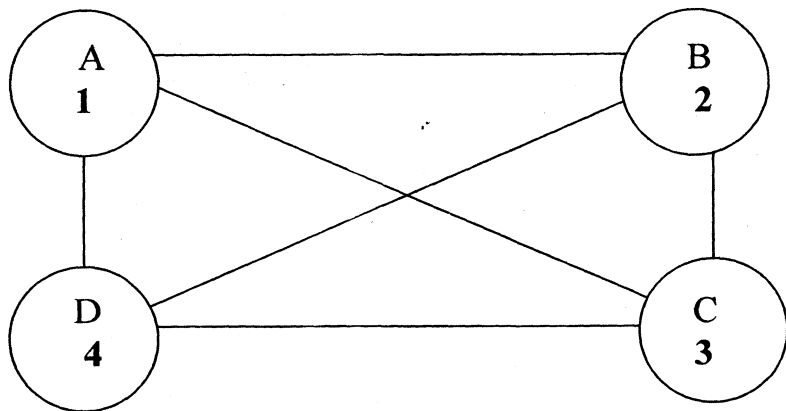
Таким образом, становится понятным, что число для Н. Гумилева не могло быть отправной точкой, а лишь одним из аспектов его мировоззрения.

Однако в его рукописях сохранились как минимум две схемы (а было их гораздо больше, так, К. Чуковский вспоминал о том, что было около десятка «замысловатых таблиц» [1, с. 130].)

Схема 1 находится в рукописи статьи «Анатомия стихотворения» [3, с. 256-257] и представляет схему идеального стихотворения с одной стороны (1, 2, 3, 4) и историю поэзии с другой (А, В, С, D).

Стихотворение, согласно теории Н. Гумилева, должно удовлетворять «не только воображение, но и чувству, не только глазу, но и уху» [1, т. 3, с. 196]. «Каждый из этих отделов (фонетика, стилистика, композиция и эйдология – Е.К.) незаметно переходит в другой, а эйдология непосредственно примыкает к поэтической психологии. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна другую» [1, т. 3, с. 27]. Таким образом, данная схема является как бы микро и макрокосмом, представляя собой и отдельно взятое поэтическое произведение, и историю поэзии. Кроме того, подчеркивается единство Слова как содержания данной схемы, и Числа, на основе которого она построена.

Схема 1



1 – фонетика; 2 – стилистика; 3 – эйдолология; 4 – композиция.

AD – школа Петрарки

AB – символизм

AC – немецкий романтизм

BD – греческая поэзия александрийского периода

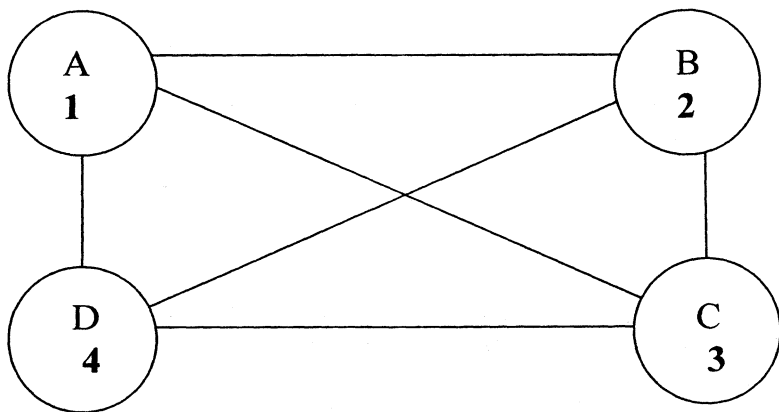
BC – французский романтизм

DC – европейский классицизм

A – футуризм; B – стилизация; C – реализм; D – парнасская школа.

Следующая схема (Схема 2) прилагалась к плану «Теории интегральной поэтики», согласно которому Н. Гумилев читал лекции в Институте живого слова и многочисленных студиях и сопровождалась списком поэтов [см. 1, т.3, с. 330]. Она, скорее всего, отражает один из аспектов эйдолологии, учения об образах. Список, приведенный Н. Гумилевым для этой схемы, следующий: Пушкин, Лермонтов, Державин, Жуковский, Тютчев, Некрасов; Бальмонт, Брюсов, Блок, Сологуб, Кузмин. Ахматова, Мандельштам, С. Городецкий, я (т.е. Н. Гумилев – Е.К.)

Схема 2



1 – воин, 2 – купец, 3 – пария, 4 – клерк согласно классификации Н. Гумилева.

AD – воин-клерк – Лермонтов

AB – воин-купец

AC – воин-пария

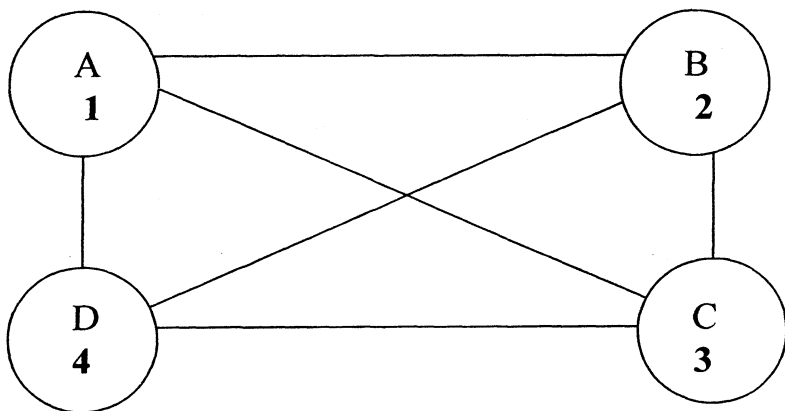
BD – купец-клерк

BC – купец-пария – Некрасов

DC – Блок

Если схема одного стихотворения у Н. Гумилева разворачивается сначала в схему истории поэзии, а затем в схему типов поэтов, которые соответствуют Богам, то эта же схема может быть вполне применена к самому Н. Гумилеву, к его жизни и творчеству. Примем во внимание и тот факт, что Н. Гумилев сам включил себя в одну из них. Поэтому представляется возможным составить третью – схему личности самого поэта.

Схема 3



1 – воин, 2 – купец, 3 – пария, 4 – клёрк согласно классификации Н. Гумилева. [см. также 1, т.3, с. 5].

Сам Н. Гумилев выделял в себе ипостаси поэта, путешественника и воина. При этом как друиды раскололись на поэтов и жрецов, так и поэт у Н. Гумилева не просто поэт, а еще и учитель. Таким образом, А – воин (война), В – путешественник (Африка), С – поэт (лирика), D – учитель (Цех поэтов, студии).

AB – путешественник-воин (охота, Африканский дневник)

BD – путешественник-учитель (этнографические коллекции)

DC – учитель-поэт (критические статьи)

CA – поэт-воин (стихи о войне)

BC – поэт-путешественник (стихи об Африке)

AD – воин-учитель (возможно, смерть)

Для этого поэт должен «равномерно напрягать все силы своего духа» [1, т.3, с. 117].

Идею «жизнетворчества» он применял даже к смерти – своеобразное «смертетворчество»: ...*несравненное право – Самому выбирать свою смерть* [1, т.1, с. 58].

И говорил следующее: «Смерть действительно играет огромную, даже иногда решающую роль в славе поэта. Героическая смерть может поставить поэта на пьедестал... Я очень надеюсь, что Бог услышит мои молитвы и пошлет мне достойную, героическую смерть» [5, с. 236]. Однако он чувствовал, что смерть его будет хотя и «достойной поэта», но – страшной: «Как трагична судьба русских поэтов!...Иногда мне кажется, что и я не избегну общей участи, что и мой конец будет страшным» [5, с. 111]. Об этом же в стихах: *И если я волей себе покоряю людей, И если слетает ко мне по ночам вдохновенье, И если я ведаю тайны – поэт, чародей, Властитель вселенной, – тем будет страшнее паденье...* [1, т.1, с. 132].

Он говорил, что «мало родиться поэтом, надо суметь остаться поэтом в продолжении всей жизни, до самой смерти» [1, с. 154] и что «поэту необходима напряженная, разнообразная жизнь, полная борьбы, радостей и огорчений, взлетов и падений» [5, с. 114].

Таким образом, схемы Н. Гумилева не только не доказывают примат числа над словом в его мировоззрении, но и лишний раз убеждают нас в том, что он является личностью целостной, интегральной, стремящейся к воплощению единства Слова и Числа.

### Цитированная литература

1. Жизнь Николая Гумилева: В воспоминаниях современников / Сост., авт. коммент. Зобнин Ю.В. и др. – Л., 1991.
2. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3-х т. – М., 1991.
3. Лукницкая, В.К. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домаш. архива семьи Лукницких. – Л., 1990.
4. Раскина Е.Ю. Мифопоэтическое пространство поэзии Н.С. Гумилева – С.– Петербург, 2000.
5. Одоевцева, И.В. На берегах Невы / Вступ. ст. Кедрова К.; Послесл. Сабова А. – М., 1988.

### Анотація

У статті розглянуто відомі нам схеми поетиці, які збереглися у рукописах М.С. Гумільова. Аналіз заснований на його віршах і висловах, спогадах сучасників.

**Annotation**

The schemes on poetics, which were found in the manuscripts of Nicolay Gumilov, prominent figure of silver age of the Russian culture are analyzed. The analysis is based on his poems and utterances, recollections of his contemporaries.

*Стаття надійшла до редакції 6.02.2007*

*Стаття поступила в редакцію 6.02.2007*

**УДК 82.02**

**Шуба Ю.В.**

**СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ  
МОДЕРНІСТСЬКОГО І ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО  
РОМАНУ**

Питання художнього стилю, його компонентів та зв'язків з творчою ситуацією жанру неодноразово ставилися і обговорювалися вітчизняними та зарубіжними науковцями (Г.М. Поспеловим, В.В. Виноградовим, О.М. Соколовим, Б.В. Томашевським, М.М. Гіршманом, М.К. Геєм та ін.), проте, незважаючи на численні дослідження, проблема природи романного стилю ХХ століття залишається актуальною і недостатньо вивченою. У нашій розвідці ми спробуємо окреслити основні параметри стилю та розглянемо стильові особливості модерністського та постмодерністського роману.

Згідно літературознавчому словнику-довіднику, стиль – «сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника. Носіями стилю виступають елементи форми художнього твору: від фабули і сюжету, композиції, які перетворюють тематику твору, формуючи її з життєвого та уявного матеріалу, до мовних виразових форм (оповіді, розповіді, описи, монологи, діалоги) з їх лексико-синтаксичними структурами, інтонаційно-звукowymi особливостями» [1, с. 656]. Оскільки модернізм та постмодернізм стали культурним всеохоплюючим явищем ХХ століття, яке просотувало усі сфери життя людства протягом багатьох десятиліть, ми сміливо можемо вести мову про існування стилю модерністського та постмодерністського роману, який суттєво

відрізняється від стилю класичного реалістичного роману XIX століття.

Роман XX століття суттєво відрізняється від свого попередника, класичного реалістичного роману, експериментує з формою та узагальнює досвід попередніх епох, вражає своєю багаторівневою структурою і неоднозначними тлумаченнями, змінює роль автора та читача. Відповідно, змінюється і тематика роману. Як зазначає Жан Дютур, «роман XX століття вже не розповідає про соціальні або моральні перемоги особистості – навпаки, він охоче і невпинно зображує її поразки, її розпад, зречення людини від самої себе. У цих романах світ отримує перемогу над людиною» [2, с. 70]. Відвертаючись від суспільного і морального, роман стає «лабораторією оповіді, де робота саме над формою є дуже важливою. Освоєння різних романих форм показує все, що є випадкового у звичної нам форми, викриває її, звільнює нас від неї, дозволяє нам за межами застиглої оповіді знайти все, що приховано нею або замовчується, всю ту базову оповідь, у яку повністю занурено наше життя. Оскільки форма – справа вибору (стиль з цього кута зору є одним з видів форми, оскільки є способом скріплення найменших деталей мови, надаючи перевагу тому слову чи звороту, а не іншому), у реальності нові форми виявляють нові речі, нові зв'язки» [3, с. 32-33]. У модерністському і особливо постмодерністському романі головна увага приділяється саме романий формі, а не змісту, тому читач, звиклий до класичного роману, відчуває певні труднощі, а іноді і дискомфорт при читанні і сприйнятті твору.

Письменники-модерністи пропонують гіпертрофоване суб'єктивне начало, посилюють фіксацію уваги на зображенні стану свідомості своїх героїв (тут маємо відчутний вплив Бергсона, Фрейда, Шпенглера). Модерністський роман найшов своє втілення у надмірному використанні гротеску як засобу вираження ірраціонального та алогічного, змішування реальності та ілюзії; у зверненні до нових розповідних прийомів, що виникли під впливом кіно (внутрішній монолог або потік свідомості, укрупнення плану письма); у неоміфологізмі, створенні штучної мови, у децентралізації і деперсоналізації героя та автора, в руйнуванні хронології оповіді та у численних перехресних посиланнях назад і вперед у темпоральному плинні дії.

Різні методи модернізму сформувались внаслідок поступового заглиблення у внутрішній світ людини і відкриття

нових об'єктів зображення в цьому світі. Символізм відкрив конфліктний характер зв'язку духовної і фізіологічної сутностей людини; імпресіонізм зробив об'єктом зображення емоційні нюанси, тонкі, ледь вловимі, майже неусвідомлені порухи душі; експресіонізм відкрив нові обрії підсвідомості, відкрив залежність людини, з одного боку, від глобальних соціальних процесів, з іншого – від біологічних потягів; футуризм розкрив психологію людини ХХ століття, що живе в технізованому і урбанізованому суспільстві; сюрреалізм зробив об'єктом зображення ірраціональність внутрішнього світу, міфологічне світовідчуття. Всі разом вони дали можливість охопити внутрішній світ сучасної людини у всій його складності й глибині [4, с. 9].

Як інтернаціональне культурне явище ідеї модернізму були підхоплені і розвинути перш за все у творах Джойса, Кафки, Пруста, Платонова, Вульф, Гессе, Манна, що й сформулювали основні стилеві орієнтири для послідовників цього напрямку. Так, стилю Кафки притаманна невідповідність між реалістичним способом зображення і абсолютно неправдоподібною центральною подією. Він розповідає про неймовірне, фантастичне, немислиме у такому діловому і спокійному тоні, такими навмисно безбарвними, довгими, неначе по-канцелярськи приладженими фразами. Дивність ситуацій, зображених у його творах, алогічність дій персонажів, запутаність колізій, туманність соціально-історичного фону письменника є результатом відсутності дистанції між автором і центральним героєм, що формує композиційні моменти письма. Автор неначе розуміється на тому, що відбувається, не більш ніж герой, бачить дійсність лише його очима; те, що трапляється на наступній сторінці, приховано від нього такою ж щільною завісою, як і від самих діючих осіб. Кафка з такою ретельністю наслідував цей принцип, що у випадках, коли був вимушений повідати дещо, що виходило за межі компетенції героя, звертався до допомоги вставних новел. Цікавою є і мова Кафки. Всього специфічно художнього, всього, що може надати зображувальному навіть подібність емоційного забарвлення, письменник ретельно уникає. Прикметники – тільки означення, іменники – лише назви предметів, дієслова – лише означають дію. Кафка неначе інформує, нічого не оцінюючи [5, с. 83-92].

Подібно до Кафки, творчість А.Платонова у 20-30 рр. є ідеальним втіленням методу сюрреалізму. Характерні особливості



стилю Платонова: «неправильна» мова (мова людей, що тільки-но вчаться говорити, висловлювати думку), образність (метафоризм), іронія (знак процесу переборення міфосвіту, спосіб відсторонення, авторське дистанціювання) [4, с. 172]. Недарма критики називали його твори «юродивими відвертостями».

Пруст скерував прозу у русло поезії і створив особливий роман виховання. Ще у Бальзака цей жанр зробився мапою детальних переміщень парвеню, який прагнув підкорити столицю, філософським етюдом про «блиск» та «злиденність» людських бажань. У Пруста бальзаківський роман на тему «шагреневої шкіри» став романом про можливості нового типу артистичної особистості – людини з надзвичайно загостреною сприйнятливістю, для якої будь-які життєві спостереження на зразок художнього завдання, «контркнизі». Звідси прустівська модифікація жанру, «роман у романі» – розгорнутий і ретельно продуманий образ того, як стає можливою словесна творчість і як у ній стикаються життя і творчість, час і простір, стать і характер [6, с. 221]. Окрім цього, Пруст не мислить «витонченого стилю» без метафори, «лише метафора здатна надати стилю щось на кшталт вічності» [див.: 7, с. 79]. За Прустом, стиль – це «питання не техніки, а бачення речей», а метафора – найкраще висловлення глибинного бачення речей, яке не зупиняється на їх зовнішності і проникає в їх «сутність». Метафора є не прикрасою, а інструментом, необхідним для того, щоб за допомогою стилю відновити бачення сутностей; оскільки вона є стилістичним еквівалентом психологічного досвіду мимовільної пам'яті, єдиної здатної, зближуючи дистанційовані у часі відчуття, визначити їх загальну сутність за допомогою дива аналогії, – причому метафора має ще і ту перевагу перед пригадуванням, що останнє є мінливим спогляданням вічності, тоді як перша наділена рисами витвору мистецтва. Пошуком суті направляється весь хід творів письменника так як і пошуком втраченого часу [7, с. 79-80].

Надзвичайно метафоричними є і твори Джойса, який підсумував експериментальні досягнення модерністів у романі «Улісс», де він вдало поєднує різноманітні інновації свого часу. В.Набоков звертає увагу, що кожний новий розділ написаний іншим стилем і вказує на три основних стилі Джойса, які простежуються в «Уліссі»:

1. «Вихідний Джойс»: простий, прозорий, логічний і неспішаючий;
2. Неповна, швидка, уривчаста форма висловлення, яка передає так званий потік свідомості або стрибки свідомості;
3. Пародія на різні нероманні форми: газетні заголовки, оперети, містерії і фарси, екзаменаційні питання і відповіді за зразком катехізісу, а також пародії на літературні стилі різних авторів.

Залишаючись прихильником одного стилю або змінюючи його, Джойс може у будь-який момент посилити настрій, вводячи музичний ліричний струмінь завдяки алітерації та ритмічним прийомам – зазвичай для передачі почуттів туги. Однак у будь-який інший момент Джойс може звернутися до різноманітних лексичних «трюків», каламбурів, перестановки слів, словесних перегуків, різноманітної гри дієслів або звуконаслідування [8, с. 372-373].

Поділяючи разом з епохою інтерес до часу, Джойс і Пруст, однак, користувалися оповідним часом по-різному, належали у цьому сенсі до різних традицій. М.Пруст – слухач Бергсона і противник Сент-Бева. Він хоче показати психологічну протяжність часу, довготу кожної душевної миті у порівнянні з хронометричною миттєвістю хвилини. Джойс намагається створити оповідну «портретність», динамічне враження «погляду», одночасно сприйнятого об'єкта, що, зрозуміло, неможливо буквально, однак здійснено за тенденцією, за намаганням до динаміки, яка виникає на контрасті, в ієрархії самим автором створених вражень, предметів, у тому числі «хвилин», «годин», «днів» [9, с. 201-202].

Постмодерністи продовжили модерністський потяг до експерименту з романною формою, перетворюючи роман на комплексну культурну структуру, інколи, на перший погляд, з примітивним сюжетом, де за численними алюзіями приховані глибинні шари, і відсутня відкрита дидактика, що відкриває простір для індивідуального бачення твору. Саме завдяки цим різноманітним рівням і свободі сприйняття література постмодернізму об'єднала масового читача, дозволяючи кожному побачити різні площини твору. Постмодерністський твір – це висміювання попередніх і неприйнятних форм естетичного досвіду: реалізму, модернізму, масової культури. Так, іронія перемагає серйозний модерністський трагізм, притаманний, наприклад, творам Ф.Кафки. Тотальна постмодерністська цитата приходиться на

зміну витонченій модерністській ремінісценції. Із постмодерністським «цитатним мисленням» пов'язане й таке поняття, як інтертекстуальність. Інтертекст у мистецтві постмодернізму є основним способом побудови тексту і полягає в тому, що текст будується з цитат з інших текстів. Якщо інтертекстуальними були численні модерністські романи («Уліс» Джойса, «Майстер і Маргарита» Булгакова, «Доктор Фаустус» Манна, «Гра в бісер» Гессе, то здобутком постмодернізму є гіпертекст. Це текст, побудований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, це водночас єдність і численність текстів. Читати такий текст можна по-різному: від однієї статті до іншої, ігноруючи гіпертекстові посилання; читати всі статті поспіль або ж рухаючись від одного посилання до іншого, здійснюючи «гіпертекстове плавання».

Постмодерністська естетика постає плюралістичною, антисистемною й антидогматичною. За словами Т. Денисової, «постмодернізм зрікається будь-яких форм монізму, уніфікації, конкуренції художніх рішень. Ключовим концептом постмодерністської поетики стає потрактування художньої творчості у сенсі «позаісторичного художнього мислення», використання позачасових ідей та творчих форм, переосмислення культурних надбань попередніх епох. Постмодерністський твір зітканий з численних ремінісценцій, цитат, коментарів, мікросюжетів, алюзій. Але його основна мета – не компоувати цитати у певну структуру, а переоцінювати і пародіювати, «перелицьовувати» їх» [10, с. 251].

Постмодерністська культура не претендує на створення абсолютно нового, а звертається до минулого, до самих різних епох: історичних і художніх, тому для неї характерний стилістичний плюралізм. Його зміст полягає в співіснуванні й взаємодії художніх стилів не тільки в декількох творах, але й в одному. Твір відрізняється цитатністю, різними відсиланнями, запозиченнями, що створює враження стильової мозаїки. Не випадково улюбленою формою постмодерністського мистецтва є колаж. Зразок постмодерністського мистецтва уявляється ніби позбавленим початку й кінця, безглуздим, і таке враження цілком закономірне. Парадигма постмодернізму заснована на розгляді світу як безмежного культурного тексту з визнанням його децентрованності, нескінченності переходів і комбінацій,

інтерпретацій, множинності. Перед читачем з'являється «купа» змістовних шматків, здавалося б нічим не зв'язаних між собою. Обривки фраз, міркувань, описів, спогадів – все це, з одного боку, виводить читача з рівноваги, а з іншого боку – змушує поринати в атмосферу великого культурного минулого, закликає до пошуку відповіді у власній свідомості. Яким би хаотичним не здався постмодерністський твір, він все-таки дотримується принципу єдності, що заснована на єднанні наддетермінованості, автономності й рівнозначності його стильових елементів. Цей феномен найкраще демонструє постмодерністська архітектура. Важливо, на думку Ч.Дженкса, аби «окремі архітектурні одиниці – слова не звучали подібно словесним уривкам, але наочно представляли логіку й специфічні можливості тієї чи іншої мови, що використовується. Лише тоді спрацьовує критерій постмодерністської багатомовності, в іншому ж випадку ми отримуємо неорганізований хаос» [11, с. 15].

Рух між протилежностями, визнання повного права на існування асоціативного мислення, децентрованість беруть під сумнів абсолютизм істини. Тому до будь-якого художнього стилю, концепції, ідеї застосовується постмодерністська іронія. Вона заснована не на негативному, а на позитивному пафосі, що допускає момент переоцінки досягнень людства. Об'єктом автора стає як минуле, так і сьогодення, де на перший план виступає самоіронія. Значення пародії в постмодерністському мистецтві досить значне. На думку одного з теоретиків концепції постмодерністської культури Іхаба Хассана, самопародія є характерним засобом, за допомогою якого письменник-постмодерніст намагається боротися з «брехливою за своєю природою мовою, пропонуючи нам імітацію роману його автором, у свою чергу імітуючи роль автора, пародіює сам себе в акті пародії» [ див.: 12].

Спрямованість у минуле, використання різноманітних художніх стилів, іронія, пародія не можуть обійтися без ігрового компонента. Різні види постмодерністського мистецтва є своєрідним процесом гри між індивідом й автором з одного боку, і попередніми текстами культури й сучасних зразків – з іншого. Цитатність світогляду й мислення є тією ж грою. Вона подібна до змагання: чи знайде допитливий читач вихід у лабіринті авторських запозичень, відсилань, міркувань? Історизм, властивий

постмодерністській культурі, приводить до того, що в одному творі можна зіштовхнутися із самими різними епохами, заглянути в глибини століть і провести паралель із сьогоденням людської цивілізації. Постмодерністське мистецтво не проти залучити й жанр детективу, як наприклад, Умберто Еко в «Імені троянди», що вважається каноном постмодерністського письма.

Крім захоплення історичним минулим, постмодерністське мистецтво звертається до ірреального, фантастичного, котре виявляється реальніше самого життя, оскільки воно само постає грою. Ця позиція приводить до незвичайного фіналу – життя повсякденне і буденне вибудовується за «законами» постмодерністського твору. Усе переплітається: і повсякденність, і незвичайне, перетворюючись в ризому. Постмодернізм доводить, що сама реальність – це лише комбінація різних мов і різних мовних ігор, барвисте сплетення інтертекстів. У постмодерністському тексті все піддається пародіюванню, вивертанню навиворіт – у тому числі і безпосередньо закони побудови тексту, самі правила гри, які врешті решт втрачають своє абсолютне значення.

Характерним породженням ігрового принципу є поява на сторінках тексту власне автора-творця (вірніше, його двійника). Нерідко підкреслюється його тотожність з біографічним автором. Завдяки цьому прийому іронічно підривається сама принципова можливість деякої кінцевої, мислимої, стабільної «рами». Постмодерністська гра протиставлена модерністській міфології творчості, яка розуміє гру як форму здійснення максимальної божественної свободи автора-творця. Таким чином, гра постмодернізму постає як єдино універсальна цінність і константа, потенційно здатна стати основою парадоксальної цілісності світобудови [13].

Предметом роману часто стає сам творчий процес (наприклад, програвання кінцівок у «Жінці французького лейтенанта» Дж. Фаулза або обговорення принципів композиції оповіді в «Окупації» Д. Кота). Замість характерного для 1950-х років турбування про те, щоб створити враження достовірності, з'являється намагання зруйнувати її, нерідко шляхом введення есеїстичних елементів або дворівневої композиції «роману у романі» [14, с. 23-26].

Істотною виявляються роль і місце автора стосовно створюваного твору, читацької аудиторії та попередньої культурної традиції. Постмодернізм заперечує значення фігури автора як виняткового, єдиного творця. Твір є «відкритим», що означає індивідуальну інтерпретацію користувача побаченого або почутого, у якій суб'єктивна роль автора значення не має. Постмодернізм не претендує на вироблення нових, життєво важливих цінностей. У результаті, твір – це не стільки здобуток творчості автора, скільки гра уяви: автор перетворюється у своєрідного посередника, що поставляє певні цінності в поле зору індивіда, який сприймає й приймає те, що йому ближче. Зі зміною ролі автора, який віддає пріоритет у творчості читачеві, спостерігається поступова зміна займенника «я» на «він» або «вона» і навпаки, як, наприклад, у «Деніслі Мартіні» Дж.Фаулза. М. Бютор так пояснює це явище: «У романі те, що нам розповідають, – це завжди ще і той, хто розповідає про себе і про нас. Усвідомлення цього явища зміщує оповідь від третьої особи до першої. Щоразу, коли автор використовує другу особу, утворюється деяким чином «фігура мовлення», і він закликає нас не сприймати її буквально, а накладати на ту, що завжди мається на увазі» [3, с. 71-72]. Таку зміну займенників можливо прирівняти до зміни масок, отже таке заміщення приховує справжнє обличчя героя і підсилює ігрове начало.

Загалом західні дослідники (І. Хассан, М. Калінеску, Д. Фоккема, У. Еко, У. Спанос, М. Бредбері) наголошують на таких характерних рисах постмодернізму, як невизначеність, амбівалентність, неможливість (і непотрібність) чітких дефініцій, фрагментарність, деканонізація, брак самозосередженості й самозаглибленості, іронічність та іронія як провідне начало, карнавалізація, театральність, видовищність, принцип гри, гібридизація або контамінація жанрів, співучасть, співтворчість читача, конструкціонізм, іманентність, семіотичність тексту. Т.Денисова додає до цього переліку домінанти еkleктизму і синкретизму, насиченість культурними реаліями й вільне поводження з традицією; метахарактер, ставлення до літератури як до «першої реальності»; побудова постмодерністського твору «другим» або «третім» поверхом над написаним уже текстом; єдність історичного й позаісторичного, втілена своєрідно у міфологічному мисленні. І найголовніше – плюралізм на всіх рівнях, домінанту творчого начала [10, с.26-27].

Підводячи підсумки, потрібно зазначити, що у романі ХХ століття відбувається поступове зміщення акценту у бік художньої форми, а отже спостерігається відмова автора від наслідування єдиному наскрізному стилю. Відтак проблема стилю може бути сформульована в розрізі пошуку митцями-постмодерністами певних естетичних констант, що пов'язуються з формотворчістю, експериментом, інтерпретацією вже освоєних культурою структурно-стильових засобів.

### **Цитована література**

1. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997.
2. Дютур Ж. Болезнь века // Судьбы романа: Сборник статей. – М., 1975.
3. Бютор М. Роман как исследование. – М., 2000.
4. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част.2. Зарубіжна література: Навч. посібник. – Луцьк, 1999.
5. Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – М., 1972.
6. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учеб.пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М.Толмачев, Г.Н.Костков, А.Ю.Зиновьева и др.; Под ред. В.М.Толмачева. – М., 2003.
7. Женетт Ж. Пруст-палимпсест // Ж.Женетт. Работы по поэтике. Фигуры. Т.1. М., 1998.
8. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998.
9. Урнов Д.М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». – М., 1982.
10. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. – К., 2002.
11. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М., 1985.
12. Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. – М., 1996.
13. Осина Н. Постмодернизм //Студенческий словарь по культурологии  
// <http://www.countries.ru/library/art/postmodernizm.htm>
14. Английская литература 1945-1980 гг. /Под ред. А.П. Саруханян. – М., 1987.

### **Аннотация**

В статье предлагается обзор процесса становления романного жанра XX столетия, рассматриваются характерные черты стиля модернистского и постмодернистского романа. Автор указывает на смещение акцента в сторону художественной формы и на отказ писателей следовать единому сквозному стилю.

### **Annotation**

The article outlines the process of the novel development in the XXth century, examines the particular features of the style of modernistic and postmodernistic novels. The author points out the shift to the artistic form and the refusal of writers to follow one through style.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.2006*

*Стаття постуила в редакцію 12.11.2006*

**УДК 82.0**

**Білокінь С.О.**

### **ФІЛОСОФСЬКА ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ПРОЗА (СПРОБА РОЗМЕЖУВАННЯ ЖАНРОВИХ РІЗНОВИДІВ)**

Важко дати якусь точну характеристику такому терміну як «філософська проза». «У заголовку цієї книги, – зазначає дослідниця О. Акелькіна у роботі «У пошуках цільності духу, Бога і вічності (Шляхи розвитку російської філософської прози кінця XIX століття)», – найбільш суперечливим терміном є досить умовне означення, яке не повністю охоплює це перехідне явище, – філософська проза» [1, с.3].

Довкола філософської прози ведуться нескінченні суперечки: чи є вона явищем художньої літератури, чи це явище, що знаходиться на межі між наукою та літературою. Звичайно, що це питання піднімається через високу насиченість творів філософської прози науковими ідеями, які, що зрозуміло, здебільшого взято з царини філософії.

Як відомо, М. Бахтін взагалі вважав термін «філософська проза» неправомірним, оскільки він орієнтує не на сприйняття художнього твору, естетично повноцінного, а на якийсь діалогізований трактат на відсторонено-філософську тему.



Проте, на думку дослідника Н. Скалона, М. Бахтін, «уникаючи цього терміна, в своїх «Проблемах поетики Достоевського» прочитував романи письменника саме як романи філософські» [2, с.5].

В. Агеносов, сучасний дослідник філософської художньої літератури, відзначає наявність у науковій літературі наступних двох радикальних позицій у стосунках між філософією та літературою. Перша полягає у прагненні прив'язати художній філософський твір до відомих філософських концепцій та систем. Друга позиція полягає у повному відмежуванні філософської художньої літератури від філософського знання.

Філософську прозу як явище синтетичне, яке знаходиться на стику науки та мистецтва розглядають такі вчені як А. Гулига, С.Семенова, В.Бікульчус, Л.Ходанен, Є.Кондратьєва, М.Разумовська та ін.

Погляд на філософську прозу як на власне художнє явище висловлюють також досить авторитетні літературознавці. Р.Співак, В.Агеносов, Є.Маймін.

Вже згадуваний дослідник В.Агеносов, трактуючи філософську прозу як явище суто художньої літератури, у ґрунтовній монографії «Радянський філософський роман», зокрема зазначає, що у випадку філософської прози, потрібно говорити про своєрідну створювану письменником художньо-філософську систему, описувати яку слід «не стільки раціоналістично, скільки звертаючись до мистецтвознавчих понять (система образів, символів, метафор і т.ін.)» [3, с.12].

Серед жанрових ознак філософської прози дослідники виділяють, передусім, особливий предмет філософської прози, сюжет і категорії художнього часу і простору.

Одна з перших спроб визначення жанру філософської художньої літератури належить Р. Співак, автору книги «Російська філософська лірика. Проблеми типології жанрів». У якості провідної ознаки філософської художньої літератури дослідниця пропонує «особливий предмет зображення», визначаючи його як «загальнолюдське, яке прояснює родові риси характеру людини, ... інтерес до загальних субстанціальних основ буття» [4, с. 6].

Специфіку сюжету філософської прози звичайно визначають як рух думки, основної, субстанціальної, ідеї твору. При цьому рух ідеї може здійснюватися на будь-якому композиційному рівні твору.

Як стверджує В.Бікульчус, «...філософський роман будується на задалегідь оформленій філософській ідеї. Вона і є той ланцюг, який об'єднує твір у єдине ціле, що постає у вигляді філософського роману. Оформлюючись у філософському романі, вона набуває плоти у герої, її випробування – це випробування героя. У філософському романі ідея постає як самостійна сила...» [5, с. 12].

Більш того, ідея була не тільки «самостійною», але й вирішальною силою. З приводу філософських романів XVIII ст. В.Бікульчус твердить: «Автора філософського роману цікавили герої не самі по собі, а як носії ідей. Тому у філософському романі ідеї керують людьми, а не люди – ідеями.» [5, с. 24].

Що стосується категорій художнього часу і простору, то В.В. Агеносов вказує на «прагнення художників різних епох, які філософствують, знайти формулу, що передає не стільки рух людини у часі, скільки зосередження часу в людині. Тим самим герой стає єдиним представником людськості, суб'єктом історії, що дозволяє поставити і вирішити найважливіші філософські питання» [3, с. 14].

У цьому визначенні художнього часу в філософській прозі дослідник спирається на описане М.М. Бахтіним поняття «вертикального часу», яке сприймається читачем як єдиний «загальнолюдський час».

М.М.Бахтін наступним чином описує вертикальний час: «Часова логіка цього вертикального часу – чиста одночасність усього (або «співіснування усього у вічності»). Все, що на землі розділено часом, у вічності сходиться у чистій одночасності існування. Ці розділення, ці «раніше» і «пізніше», які вносяться часом, несуттєві, їх потрібно прибрати, щоб зрозуміти світ, потрібно співставити все в одному часі, тобто в розрізі одного моменту, потрібно бачити весь світ як одночасний. Тільки в чистій одночасності може розкритися справжній зміст того, що було, що є і що буде, адже те, що розділяло їх, – час, – позбавлений справжньої реальності і усвідомлюючої сили. Зробити різночасне одночасним, а усі часово-історичні зв'язки замінити чисто змістовими, позачасово-ієрархічними розділеннями і зв'язками – такою є побудова світу по чистій вертикалі» [6, с. 307].

Однак варто зазначити той факт, що М.М. Бахтін в той же час пояснює, що «образи людей, які населяють цей вертикальний світ, – глибоко історичні, прикмети часу, сліди епох відображені у кожному з них» [6, с. 307]. Отже, тут постає поєднання двох на перший погляд

несумісних речей: одночасності існування різних явищ у вертикальному часі і глибокої історичності героїв вертикального світу.

Художній простір у філософській прозі, за спостереженням В.В. Агеносова, має здатність, з одного боку, до безмежного розширення, з другого – до локалізації [3, с. 16]. Однак у цих взаємозаперечних тенденцій, на думку дослідника, одна сутність: простір субстантивний, універсальний, і тому Всесвіт або його куточок є місцем дії у філософському творі – це несуттєво [3, с. 16].

Цікавими є висловлювання з приводу філософської прози, що належать відомим російським літературознавцям Л. Левіній та О. Єремееву. Так, дослідниця Л.Левіна, характеризуючи філософську прозу, як і Р. Співак, в першу чергу звертає увагу на предмет художнього зображення. «Філософська проза являє собою явище художньої літератури, жанрова специфіка якого обумовлена предметом художнього зображення – інтелектуальною ситуацією, яка склалась у суспільстві, духовними протиріччями епохи» [7, с. 14].

Таким чином, дослідниця, прагнучи дати визначення філософській прозі говорить про наявність певної «інтелектуальної ситуації», що знаходить відбиття у творах такої прози. Отже, можемо констатувати, що для характеристики філософської прози використовуються поняття, які могли б бути використані й у випадку з прозою інтелектуальною.

Це наше твердження добре ілюструє висловлювання О.Є. Єремеева стосовно естетичного кредо філософської прози, яке, на думку дослідника, полягає «не в художності розкриття загально філософських положень, і тим більше не в ілюструванні філософських тез. Філософська проза народжується як єдино можлива форма відкриття і втілення глибин загальнолюдського, універсального змісту» [8, с. 24].

Можна стверджувати, що «відкриття і втілення глибин «загальнолюдського, універсального змісту» може бути назване як кредо й інтелектуальної прози. Так, українська дослідниця С.Павличко стверджує, що авторів інтелектуальних романів «цікавлять не лише тонкі порухи душі чи суспільний аналіз, але й перспектива людства в цілому» [9, с.5].

Під час спроб дати визначення філософському роману, як і дати характеристику філософській прозі взагалі, знов маємо справу зі згадкою про інтелектуальність цього жанру, адже в ньому відбиваються «інтелектуальні взаємовідношення»: «Філософський

роман являє собою форму художнього відображення духовного життя суспільства, його інтелектуальних взаємовідношень. Його жанротвірними ознаками є неопосередкований стосунками героїв філософський конфлікт і принцип вторинного відображення, який визначає поетику твору і виявляється у редуції фабули і функціональному взаємо переході події та слова» [7, с. 15].

Отже, дослідники не проводять чіткої межі між поняттями філософська та інтелектуальна проза. Справа в тому, що однією з основних ознак філософської прози, ще з часів її виникнення у XVIII столітті, була її інтелектуальність.

Звичайно, що «філософська проза» виникла значно раніше ніж інтелектуальна: про перші філософські твори можемо говорити в французькій літературі епохи Просвітництва. Першими філософськими творами були роботи Вольтера та Дідро.

«Принципово нова жанрова форма, – зазначає Л. Левіна з приводу появи філософської прози, – виникає, коли в цьому є нагальна необхідність. До поля зору художньої літератури має потрапити таке коло явищ дійсності адекватне зображення якого в існуючих формах неможливе. Необхідне звернення літератури до зображення раніше не властивого їй об'єкту. Таким новим предметом художнього відображення стала сама ідеологічна боротьба Просвітництва, інтелектуальна атмосфера як така...» [10, с.38].

Дослідниця тут слушно звертає увагу на той факт, що передумовою появи філософської прози була поява нового об'єкту зображення – ідеологічної боротьби, на той час це була ідеологічна боротьба Просвітництва, яка потребувала висвітлення у художній літературі. Описуючи тогочасну суспільну ситуацію, письменники цим самим створювали новий жанровий різновид – філософську прозу.

Про це саме говорить і В.Бікульчус, стверджуючи, що «філософський роман як самостійна модифікація виникає спочатку у французькій літературі XVIII ст. Епоха Просвітництва представляє собою епоху загостреної ідеологічної боротьби, коли переоцінювались ті положення, які існували раніше і здавалися непохитними» [5, с. 23].

Цей литовський дослідник також пропонує власний спосіб розмежування таких теоретичних понять, як «філософський» та «інтелектуальний» роман, використовуючи при цьому хронологічний принцип.

Власне, як відомо, термін «інтелектуальний роман» належить Томасу Манну. Його було вперше вжито стосовно «Закату Європи» О.Шпенглера. Історичний та світовий злам 1914-1923 рр., на думку Т.Манна, з надзвичайною силою загострив у свідомості сучасників потребу в осягненні епохи, і це певним чином відбилось у художній творчості. «Процес цей, – писав Т. Манн, – знищує межі між наукою та мистецтвом, вливає живу, пульсуючу кров у відсторонену думку, одухотворяє пластичний образ й створює той тип книги, який... може бути названий «інтелектуальним романом» [11, с. 203].

Дослідниця Н.С. Павлова стосовно цього жанру говорить про те, що «саме «інтелектуальний роман» став жанром, який вперше реалізував одну з характерних нових особливостей реалізму ХХ ст. – загострену потребу в інтерпретації життя, її осмисленні, витлумаченні, яка перевищує потребу у «розповіді», втіленні життя у художніх образах» [12, с. 195].

Отже, В.Бікульчус вважає, що «ці два терміни відображають ніби два етапи розвитку філософського роману... термін «філософський роман» відображає класичний етап розвитку цієї жанрової модифікації (XVIII -XIXст.), а термін «інтелектуальний роман» втілює те розумове споглядання, ті розмірковування, якими заповнено філософський роман ХХ століття» [5, с. 9].

Так, літературознавець пояснює, що різниця між філософським та інтелектуальним романом в тому, що у першому «можна чітко виділити філософську ідею, яка проходить випробування у романі», а у другому – «місце різко виділеної ідеї посідають багаточисельні розмірковування». [5, с. 9].

У свою чергу дослідники Г.Фрідлендер та М. Бенькович вважають синонімічними терміни філософський та інтелектуальний роман, при цьому останній твердить, що «Філософським (інтелектуальним) можна вважати роман, в якому відсторонена проблема загальнолюдського масштабу ставиться, осмислюється або вирішується в процесі сублімації всіх внутрішніх асоціативних зв'язків художньої структури. Ступінь естетичної досконалості філософського роману зумовлюється великою мірою органічністю і безперервністю взаємопереходу конкретного й абстрактного під час оповіді» [13, с.95].

Російський літературознавець Л.Єршов, характеризуючи соціальне філософську прозу 1970-1980 років, різко розмежовує поняття філософського та інтелектуального романів, ставлячи

інтелектуальний роман поряд із науковим романом, романом-трактатом, романом-тезою, романом-дослідженням [14, с.10].

Отже, бачимо, що з приводу розмежування термінів «філософський» та «інтелектуальний» роман літературознавцями висловлюються діаметрально протилежні думки. Проте, з нашої точки зору недоречно як повністю ототожнювати (оскільки не кожний інтелектуальний роман є філософським, і навпаки), так і різко протиставляти ці два поняття (оскільки вони мають багато спільного). Нам здається, що говорячи про філософську та інтелектуальну прозу треба враховувати той факт, що остання з'явилася як продовження традицій першої у ХХ столітті. Появу такого жанру як «інтелектуальний роман» неможливо собі уявити без його попередника романа філософського, що зародився у ХVІІІ ст. та активно розвивався протягом ХІХ ст.

### Цитована література

1. Акелькина Е.А. В поисках цельности Духа, Бога и вечности (Пути развития русской философской прозы конца ХІХ века): Монография, – Омск, 1998.
2. Скалон Н.Р. Вещь и слово: (Предметный мир в советской философской прозе). – Алма-Ата, 1991.
3. Агеносов В.В. Советский философский роман. – М., 1989.
4. Спивак Р.С. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. – Красноярск, 1985.
5. Бикунчус В. Позтика философского романа. – Вильнюс; 1988.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
7. Левина Л. А. Жанровые особенности философской прозы (на материале русской литературы ХІХ – ХХ веков): автореф. дис....канд. филол. наук – М., 1990.
8. Еремеев А.Е. Русская философская проза (1820-1830-е годы). – Томск, 1989.
9. Павличко С.Д. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. – К., 1993.
10. Левина Л.А. Философская проза как форма художественного воплощения общественного сознания // Начало: сборник работ молодых ученых – М, 1990.
11. Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1960. – Т. 9.
12. Павлова Н.С. Интеллектуальный роман // Зарубежная литература ХХ века – М., 2004.

13. Бенькович М. Из истории русского философского романа. – Кишинев, 1991.
14. Ершов Л. Современная социально-философская проза (1970 – 80-е гг.) – Л., 1989.

### Аннотация

В статье рассматривается специфика философской и интеллектуальной прозы (философского и интеллектуального романа), делается попытка разграничения этих жанровых разновидностей.

### Annotation

In the article specificity of philosophical and intellectual prose (philosophical and intellectual novel) is considered, the attempt of differentiation of these genre versions is made.

*Стаття надійшла до редакції 24.01.2007*  
*Стаття поступила в редакцію 24.01.2007*

УДК 82.09

Омори Масако

### **«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М.А.БУЛГАКОВА И «КРАТКАЯ ПОВЕСТЬ ОБ АНТИХРИСТЕ» В.С.СОЛОВЬЕВА (К ВОПРОСУ ОБ ОБРАЗЕ ВОЛАНДА И АПОКАЛИПСИСЕ)**

Статья посвящена сопоставительному анализу романа Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Краткой повести об Антихристе» Вл. Соловьева из трактата «Три разговора». Выявляются сходство и различие идей писателей, тем самым определяются особенности мировоззрения Булгакова.

О романе «Мастер и Маргарита» написано огромное количество работ. Основными темами в булгаковедении являются этапы создания текста, источники, жанровая принадлежность, структура романа, мотивы, идеи и т.д. Одной из наиболее важных и дискуссионных проблем становится философская трактовка романа Булгакова, так как она связана с определением мировоззренческих

представлений самого автора «Мастера и Маргариты». В последние годы как в российском, так и зарубежном литературоведении ведется исследование влияния русских религиозных философов конца XIX – начала XX века на творчество Булгакова. Однако до сих пор связь идей Соловьева и романа «Мастер и Маргарита» остается малоизученной.

По воспоминаниям сестры Булгакова Н. Земской, писатель читал Соловьева [1, с. 58], и действительно, в семейной библиотеке Булгаковых были два тома из собрания сочинений Соловьева: 7 и 10 [2, с. 119]. Известно, что в томе 10 напечатан трактат «Три разговора». Кроме того, как сообщает булгаковед Е. Кольшева, в списке «Фамилия для романа «Мастер и Маргарита», составленном Булгаковым в период 1934–1935 гг. и хранящемся в архиве писателя, дважды упоминается фамилия «Соловьева» [3, с. 4-5]. Можно утверждать, что в период работы над романом у Булгакова в голове наверняка мелькали идеи Соловьева.

Трактат Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конца всемирной истории со включением краткой повести об Антихристе» оказал особое влияние на младосимволистов. Поэтому этот трактат должен был произвести впечатление на Булгакова, как и на его современников.

Итак, каково содержание «Краткой повести об Антихристе» Соловьева?

В заключении трактата «Три разговора» один из персонажей Господин Z читает «Краткую повесть об Антихристе», сочиненную его бывшим товарищем по академии покойным монахом Пансофием.

В первой части повести начинается рассказ о том, как Япония под влиянием панмонголизма завоевывает Китай, потом Россию, наконец, всю Европу. Монгольское иго продолжается полвека, но происходит восстание, и Европа обретает независимость. В XXI веке в Европе формируются европейские соединенные штаты.

Во второй части этой повести рассказывается о появлении и гибели Антихриста, являющегося самозванцем и псевдохристом. «Грядущий человек», в которого вселился дьявол, выбран в президенты европейских соединенных штатов, потом становится римским императором. На четвертый год император с магом Аполлоном созывают вселенский собор в Иерусалиме. На нем присутствуют представитель католичества папа Петр II, старец



Иоанн и глава протестантства немецкий теолог профессор Эрнст Паули. Но когда старец Иоанн и Петр сказали, что Христиане готовы признать императора своим вождем, если он исповедует Иисуса Христа, Сына Божия, чародей Аполлоний убивает Иоанна, а затем и Петра молнией. После этого новым папой становится Аполлоний, и он развлекает народ фокусами. Тем временем некоторые христиане готовятся похоронить убитых, но те воскресают. Евреи сначала поверили, что император Мессия, но, убедившись в обмане, восстали. Антихрист и его полчища погибают в огненном озере. Евреи и христиане видят Христа. Все убитые оживают и воцаряются с Христом на тысячу лет.

Теперь сопоставим роман Булгакова и «Краткую повесть об Антихристе» Соловьева. Возможно, одним из прототипов Воланда является маг Аполлоний. В тексте Соловьева Аполлония зовут «великим магом», «кардинал-императорским канцлером» [4, с. 751], Воланд же в первой редакции будущего романа назывался «магом» [5, с. 255]. Отметим, что в этой редакции Воланд действует сам, без помощников [6, с. 212]. Позже Булгаков перебрал несколько названий для своего произведения, причем среди этих вариантов фигурировал «Черный маг» [5, с. 255]. Более того, в третьей редакции, которая стала первой полной редакцией романа, появились интересные варианты названий романа: «Великий канцлер. Сатана. Вот и я. Шляпа с пером. Черный богослов. Он появился. Подкова иностранца», а в другом месте в тексте значилось еще несколько вариантов заглавия: «Он явился. Пришествие. Черный маг. Копыто консультанта» [5, с. 233]. Таким образом, оказывается, что еще в ранних редакциях образ Воланда выводил на ассоциацию с магом и канцлером, при этом, в отличие от соловьевского текста, здесь вместе с «канцлером» употребляется слово «великий».

Следует отметить, что Воланд на сеансе черной магии одновременно напоминает императора: в «Краткой повести об Антихристе» в собор «вошел император с великим магистром и свитой» [4, с. 751]; в «Мастере и Маргарите» Коровьев, Азazelло, Бегемот называются «свитой» Воланда. Здесь, в окончательном варианте романа, роль мага играет свита, а Воланд функционирует как император – Антихрист у Соловьева. Кроме того, театральность сеанса Воланда вызывает ассоциацию с вселенским собором в «Краткой повести об Антихристе». В соборе на «эстраде» стоит

император с великим магистром и свитой, а внизу на «сиденье» сидят христиане [4, с. 751]; в романе Булгакова на сеансе на «сцене» сидит Воланд, его свита стоит, а внизу сидят зрители. Как отмечает булгаковед Г. Черникова, фокусы мага Аполлония у Соловьева напоминают сеанс Воланда [7, с. 215]. Но совпадают не только фокусы, но и реакция на них. Зрители и в соборе и на сеансе были в восторге. Цитируем из «Краткой повести об Антихристе»: «Он бросал по воздуху загоравшиеся от прикосновения его руки великолепные римские свечи, ракеты и огненные фонтаны... и все это, достигая земли, превращалось в бесчисленные разноцветные листы с полными и безусловными индульгенциями на все грехи прошедшие, настоящие и будущие... индульгенции превращались в преотвратительных жаб и змей. Тем не менее огромное большинство было в восторге» [4, с. 758]. На сеансе Воланда «из-под купола, ныряя между трапециями, начали падать в зал бумажки.... Через несколько секунд денежный дождь, все густея, достиг кресел, и зрители стали бумажки ловить... слышались вскрикивания «ах-ах!» и веселый смех» [8, с. 121-122]. Кроме того, в соборе «оркестр заиграл «марш единого человечества» [4, с. 751], а на сеансе Воланда тоже оркестр играет марш – Бегемот кричит: «Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!!!» [8, с. 128].

Таким образом, общность между вселенским собором и сеансом Воланда создается благодаря заметному сходству образов Антихриста и мага с одной стороны и Воланда и свиты с другой.

Рассмотрим еще некоторые черты сходства и различия между образами Антихриста и Воланда. В начале третьего разговора в «Трех разговорах» Господин Z определяет, что такое «антихристианство»: «то антихристианство, которое по библейскому воззрению – и ветхозаветному, и новозаветному – обозначает собой последний акт исторической трагедии, что оно будет не простое неверие, или отрицание христианства, или материализм и тому подобное, а что это будет религиозное *самозванство*, когда имя Христово присвоят себе такие силы в человечестве, которые на деле и по существу чужды и прямо враждебны Христу и Духу Его» [Курсив Соловьева. – О.М.]. Потом один из героев в «Трех разговорах», Генерал, говорит: «Ну конечно, дьявол не был бы и дьяволом, если бы в открытую играл!» [4, с. 708].

В романе «Мастер и Маргарита» когда на Патриарших прудах перед Берлиозом и Иваном Бездомным появляется Воланд,

он называет себя «профессором» и «консультантом». В театре Варьете Воланд и его свита также скрывают подлинное лицо, выступают как «артисты», и никто из зрителей не сомневается, что они являются артистами. В соответствии с тем, что говорит Генерал в «Трех разговорах», Воланд и его свита не «играют дьявола в открытую».

Однако Воланд не «религиозный» самозванец, как Антихрист у Соловьева, а просто обманщик. В отличие от Антихриста, являющегося в облике обычного человека, враждебного Христу и выдающего себя за Бога, Воланд утверждает существование Христа. При этом дьявол не враждебен Ему и выдает себя за обычного человека. Следовательно, Воланд у Булгакова и Антихрист у Соловьева соотносятся по зеркальному принципу. Здесь можно согласиться с утверждением Л. Яновской относительно возможных источников образа Воланда, что «в этой веренице совпадений с великими образами нельзя видеть ни подражания, ни влияния. Скорее это игра в сходство, как всегда у Булгакова, осознанная и продуманная» [9, с. 273-274].

Таким образом, у Булгакова и Соловьева есть некоторые точки соприкосновения: параллелизм между сеансом Воланда и вселенским собором в «Краткой повести об Антихристе». В то же время нельзя игнорировать различие между идеями двух писателей в образах Антихриста и Воланда. Как объясняется выбор и разработка Булгаковым этого материала?

Думается, что Булгаков заимствовал у Соловьева тему изображения конца истории и изобразил Воланда и его свиту как те приметы апокалипсиса, которые имеют большое значение в «Трех разговорах». В «Краткой повести об Антихристе» после разоблачения Иоанном и Петром Антихриста приближается конец истории. Как известно, в «Мастере и Маргарите» события происходят на страстной неделе, и, как и в «Краткой повести об Антихристе», к концу романа, в ершалаимской и московской главах, описываются гроза, огонь и молния, которые можно было бы интерпретировать как апокалиптические явления. В романе «Мастер и Маргарита» как бы погибают оба города. Но на самом деле в романе не происходит конец истории. Конец Ершалаима скорее всего связан со смертью Иешуа, а конец Москвы – со смертью Мастера и Маргариты.

В конце «Краткой повести об Антихристе» тоже описывается огонь и молния, приводящая к концу света: «...открылся кратер

огромного вулкана, и огненные потоки, слившись в одно пламенное озеро, поглотили ... императора...» [4, с.761]. И после смерти императора и Аполлония «небо распахнулось великой молнией от востока до запада, и они увидели Христа» [4, с. 761]. В романе Булгакова такое описание пришествия Христа отсутствует. Для Булгакова важны приметы конца истории как конца жизни героев, появление же Воланда не означает конец света, да и образ Сатаны являет собой скорее совокупность антихриста и мага. В то же время в романе изображаются природные явления, которые можно принять за приметы Апокалипсиса. Таким образом, Булгаков изображает квазиапокалипсис, что является особенностью мировоззрения автора в романе «Мастер и Маргарита».

Таким образом, Булгаков создал роман на основе мироощущения конца истории, связанного с жизнью Христа. Однако если у Соловьева конец истории означал всеобщее воскресение, то Булгаков, воспринимая его в более индивидуальном плане, предпочел личную историю жизни и даровал спасение только главным героям своего романа.

Подводя итоги, отметим следующее. Булгаков, используя мотивы и приметы Апокалипсиса из «Краткой повести об Антихристе», описывает не конец истории, а конец индивидуальной жизни героев, из чего можно определить его отношение к «соловьёвской» теме конца истории как притяжение-отталкивание.

### **Цитированная литература**

1. Земская Е. Из семейного архива. Материалы из собрания Н.А. Булгаковой-Земской// Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988.
2. Кончаковский А. Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция. – Киев, 1997.
3. Колышева Е. Поэтика имени в романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита»: Дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2005.
4. Соловьёв В. Три разговора // Соловьёв В.Собрание сочинений: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
5. Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. –1976. – №1.
6. Булгаков М. Великий канцлер. – М., 1992.

7. Черникова Г. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Analele Universitatii Din Timisoara. Seria Stiinte Filologice.* – Timisoara, 1971. IX.
8. Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1990. – Т. 5.
9. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. – М., 1983.

### Анотація

Стаття присвячена порівняльному аналізу роману М.Булгакова «Майстер і Маргарита» та «Короткої повісті про Антихриста» В.Соловйова з трактату «Три розмови». У статті показується, що одним з прототипів Воланда та його почту є Антихрист та маг Аполлоній у Соловйова. Поведінка Воланда та Антихриста співвідноситься за принципом дзеркальної симетрії. Що стосується мотивів Апокаліпсису (гроза, вогонь, блискавка), у романі М.Булгакова описується не кінець історії у цілому, а кінець індивідуального життя героїв (квазіапокаліпсис). Вибір і розробка Булгаковим цього матеріалу пояснюються тим, що він запозичив у Соловйова тему кінця історії і зобразив Воланда та його почет як ті прикмети Апокаліпсису, що мають велике значення у «Трьох розмовах».

### Annotation

The present thesis is a comparative study on the novel of M.Bulgakov *Master and Margarita* and the work of V. Solov'ev *Short story about an Antichrist*. Analyzing the figures of Bulgakov's Boland, Solov'ev's Antichrist and Magus, the author of this thesis shows that Antichrist and Magus are the one of prototypes of Boland with bunches. Bulgakov created Boland so that these two figures were in the mirror symmetry. In the *Master and Margarita*, borrowing apocalyptic motives (thunder, fire, lightning) from the work of Solov'ev, Bulgakov describes the ending of heroes' individual life (quasi-apocalypse) and depicts Boland with his bunches as the indications of the Apocalypse, which has much meaning in the Solov'ev's work.

Стаття надійшла до редакції 22.11.2006  
Стаття поступила в редакцію 22.11.2006

## ЕСТЕТИЗАЦІЯ ОБРАЗУ АДРЕСАТА В ЕПІСТОЛЯРІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

Метою нашої статті є вивчення листів Василя Стуса в контексті естетизації автором образу читача, або адресата епістолярного тексту. Реалізація поставленої мети передбачає постановку та розв'язання наступного завдання: розглянути проблему адресата в листах В.Стуса періоду ув'язнення та висвітлити характер і динаміку змін поглядів митця на своїх дописувачів в процесі естетичного перетворення образу адресата.

Як відомо, зверненість до конкретного адресата дослідники визначають як конститутивну ознаку епістолярію. Ця своєрідна об'єктивна визначеність, задресованість, з одного боку, звужує можливості окремого рецепієнта, оскільки текст видається розрахованим на особливості сприйняття та інтелектуальний рівень і конкретні комунікативні вимоги визначеної особи. З іншого боку, розрахований на конкретного читача, приватний лист дозволяє авторові максимально точно висловити бажане. Цей розрахунок на цілком відомі йому можливості адресата особливо цікавий у випадку підцензурності листування. Комунікативна ж основа епістолярію визначається подвійною діалогічністю. Епістолярні співрозмовники формують сферу комунікації. Роз'єднані простором і часом, вони вимушені постійно тримати в полі зору основні тематичні орієнтири і нагадувати основні теми, або висловлювання партнера. Таким чином “у свій текст певною мірою вкраплюється текст кореспондента. Внаслідок цього усе листування стає подвійно діалогічним: кожен лист – репліка в діалозі, котрий продовжується і всередині його, де полемізують “свій” і “чужий” тексти” [1, с. 65].

У листах В.Стуса художня піднесеність у звертаннях до адресата підсилюється впливом додаткових чинників. Це фактична неможливість реальної зустрічі, ізоляція автора, закономірні спроби пошуку “нової реальності”, спроби підтвердження свого “життєіснування” і постійне цензурування вхідних і вихідних текстів. Підсилює морально-естетичну видозміну ця адресованість і через міру довіри автора до кожного окремого отримувача його листів. Відповідно, образ уявного читача, сама задресованість епістолярного тексту впливає на його основні (і не тільки художні)

характеристики: «Кому адресоване висловлювання, як мовець чи той, хто пише, відчуває і уявляє собі своїх адресатів, яка сила їхнього впливу на висловлювання – від цього залежить і композиція, і, особливо, стиль висловлювання» [2, с. 413].

Тому адресат приймає своєрідну участь у створенні листа, виступає як співавтор. Це співавторство може розглядатись як ситуативне, коли думка адресата про якесь явище збігається з думкою автора, або комплексне, коли думка автора приймається і доповнюється – відбувається своєрідне “дорошування” змісту, “перетікання мислення”: «В цій мобільній комунікативній системі Я і Ти існують в єдиному просторі, їх об’єднує спільний досвід, причому обидві ланки цієї системи готові помінятися місцями: Ти стає Я наступного листа – твориться нерозривний ланцюг, міцна сув’язь, де одна ланка мовби продовжується у другій» [3, с. 60].

З часом кількість адресатів Стуса зменшується. Все більше листів не доходить, залишаючи йому один основний напрям звертань – до близьких та рідних. Але діалог продовжується, бо свої звертання до інших автор додає до листів додому. Подекуди – окремими вставками. Але часто лише зануреність у цей складний процес спілкування і обминання цензури допомагає зрозуміти направленість звертань. А звідси – різно і багатоспрямованість автора у тих уривках епістолярію, де не називається конкретний отримувач висловлювань, а зміст узагальнюється до загальнозрозумілих істин. В такому випадку зовнішня адресованість чи присвята епістолярного тексту в мистецькому розумінні може виглядати другорядною і не відбивати його художньої специфіки. А художня специфіка тексту полягає в тому, що мистецький твір завдяки своїй цілісності містить в собі внутрішню точку зору, підготовлену для читача-адресата [4, с. 465]. В такому разі вже згадувана раніше діалогічність виступає тією суттєвою рисою епістолярію, що, попри зовнішнє зменшення абсолютної самостійності тексту, закономірно впливає на міру відкриття автора у тексті та робить більш продуктивним пізнання особистості митця у всій багатогранності різноспрямованих векторів листування. Невипадково К.Москалець звертає увагу на високий естетичний та інтелектуальний рівень Стусових адресатів [5, с. 242]. Дійсно, для відповідного висновку достатньо поглянути на розсіяні в тексті відгуки Стуса про своїх дописувачів (М.Коцюбинську, Є.Сверстюка, І.Світличного, Х.Бремер, В.Вовк та

багатьох інших). Люди, що співчують, підтримують тебе, поділяють твої ідеї за межами тюремної камери – не можуть бути естетично та морально непривабливими.

Як відзначають дослідники, творчість В.Стуса відрізняється естетичним ставленням до світу, естетизація дійсності характерна для автора під час оцінки явищ та постатей. Це своєрідне “охудожнення” стосується і адресата, і не є безоглядною міфізацією персонажа чи безпідставною його ідеологізацією – це прагматична оцінка у відповідності до своїх цілком усталених норм та ідеалів.

Визнано, що у творі мистецтва читач заявляє про себе ще до реального ознайомлення з ним, бо є присутнім у свідомості митця, який створює свій твір у відповідності до прогнозованих здатностей читача. У епістолярному тексті цей взаємозв'язок з читачем є ще більш щільним, бо автор більш об'єктивно уявляє його собі як свого адресата, який водночас є і його основним читачем. В ході оцінки цих важливих взаємостосунків у літературознавстві з'явилась ціла система поглядів на читача. Його розглядають як адресата (уявного, імпліцитного, внутрішнього читача) або як реального читача (реципієнта). До того ж виокремлюють образ читача у художньому творі. Як бачимо, це є надзвичайно актуальним моментом для приватного листування, оскільки в листі цей образ може виникати як опосередковано (через аналіз і звернення до нього висловлювань адресата) так і безпосередньо через звертання і опис цього читача автором.

Не забуватимемо також, що на характер епістолярного твору, як твору мистецького, впливає не тільки закономірна присутність в ньому читача, але і жанрово зумовлена діалогічність. А «улюбленою формою діалогу Стуса були листи і щоденники. Адже лист – це сповідь, сповідальність, до того ж естетизована, а для Стуса найважливішою була не пам'ять історії, а саме естетична пам'ять...» [6, ст. 90]. Звісно, і образи часто формуються на основі факту пам'яті, що поступово обростає враженнями та асоціаціями, спричиненими епістолярним діалогом: «Думаю часто за Вас, за своїх порозкидуваних напастю друзів, і в думках тих мені стає тепло – гріюся біля душ, як коло вогнища» [7, с. 89]. Пізнання людей по листах дедалі частіше стає єдиною ефективною і постійною практикою, що сприяє виробленню естетизованого образу дописувача, кожен лист і кожна реакція якого доточують



загальний образ: «Дорога Михасю, дістав твого затишного листа (і взагалі – яка ти затишна!)» [8, с. 172].

Стадія естетичного формування та поцінування образу часом розтягується на довгі місяці листовного спілкування. Відповідних характеристик у Стуса набуває коло “київських богинь” [8, с. 110], що пройшли через складні випробування, через своєрідний “тест на людяність”. Головне місце серед них закономірно посідає дружина, різницю між уявним образом якої і реальної людини відчуває сам автор: «Зичу їй по-старому – бути схожою до тієї Валі, яку я вигадав собі. А вигадував я за найкращими зразками, аби на довгій розлуці було чим урівноважувати свої “страсті” по ампутованому світові» [7, с. 467].

Поступово ми дійшли висновку, що неодноразово відзначений дослідниками максималізм морально-естетичної складової світогляду Василя Стуса характерний і для його ставлення до основного адресата епістолярного тексту. В одному з листів автор звертається до сина: «Ти ж мені найдорожча в світі людина. А тому я вимагаю від Тебе так само багато, як і від себе» [7, с. 53]. Таке ставлення до осіб, яким задресоване послання, поруч з практикою навіювання, інтуїтивних прочувань та піднесення значення мотивів сну, покликане не лише наблизити автора до людини і постійно здійснювати практику віддаленого співіснування, але й стимулювати самовдосконалення особистості адресата, його духовне зростання, причому, великою мірою – під час самого епістолярного діалогу. Тому вивчення ставлення автора до читача, своєрідного художнього “дорощування” образу адресата відкриває значні перспективи осягнення складного доробку Василя Стуса зокрема та новітніх досліджень епістолярної творчості в цілому.

### Цитована література

1. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-х – 50-х років ХХ століття: Дис... д-ра філол. наук. – К., 1999.
2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., з доп. – Львів, 2001.
3. Коцюбинська М. Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість. – К., 2001.

4. Тюпа В. Художественность // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 2000.
5. Москалець К. Страсті по вітчизні // Москалець К. Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика. – К., 1999.
6. Олійникова К. Самоідентифікація Василя Стуса як проблема автентичності // Східнослов'янська філологія. Вип. 1. – Донецьк, 2002.
7. Стус В. Твори: У 4-х т., 6 кн. – Львів, 1997. – Т.6 (додатковий), кн. 1-2.

#### **Аннотация**

Автор статьи исследует вопрос эстетизации писателем образа адресата и построение им образа предполагаемого читателя на материале эпистолярного творчества Василя Стуса. Осмысление этой проблемы способно существенно дополнить представления о моральных и эстетических идеалах писателя.

#### **Annotation**

The author of the article investigates a question of aesthetic perfection by the writer of an image of the addressee and construction of an image of the prospective reader by him on a material of epistolary creativity of Vasyl Stus. The judgement of this problem is capable to add essentially representations about moral and aesthetic ideals of the writer.

*Стаття надійшла до редакції 15.01.2007*  
*Статья поступила в редакцию 15.01.2007*

**УДК 82.9**

**Коршунова С. И.**

#### **РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА В СТРУКТУРЕ РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»**

Общеизвестно свойство художественного произведения выражать нечто. Особенность этого выражения заключается в том, что коммуникативный акт между адресантом и адресатом

осуществляется посредством определенного набора поэтических средств, которые обеспечивают формирование и передачу художественного смысла. Многовековая литературная практика накопила определённый набор таких средств, которые стали тиражироваться во множестве комбинаций. Однако многообразие этих комбинаций столь бесконечно, что время от времени писатель адресует читателю своё изобретение с «фокусом», «секретом», как кажется, свойственным ему одному, и делающим это изобретение поразительным, запоминающимся. Поиск этой индивидуальной формулы и есть наша литературоведческая задача. Формула успеха (равно как и неуспеха, хотя этим анализом мы почему-то занимаемся гораздо реже) включает множество слагаемых. Мы рассмотрим лишь одно из них: реализацию смыслового заряда, содержащегося в теме, текстом. Объект исследования – роман современной российской писательницы Людмилы Улицкой «Медея и её дети».

Тема – один из конститутивных факторов коммуникации, который в эпическом художественном тексте особенно важен, ибо внутренне организует его, а на синтагматическом уровне превращает в единое структурное целое. Определение темы читателем осуществляется по-разному: порой из резюме к книге, порой в процессе дешифровки текста. А может случиться, что автор адресует тему сам, используя название текста. Такая посылка может содержать скрытую художественную прагматику: адресант желает сориентировать адресата в сути своего замысла и помочь объективно оценить намерение автора, или же наоборот: дипломатически утаить свои планы.

В анализируемом нами романе тема декларирована в названии текста. Она же определяет первый, подсказанный автором, уровень дешифровки текста – мифологический. Читатель, приученный к использованию мифологем, уловил в названии сообщение об известной мифологической героине. Читательская прагматика, а она диктуется, как правило, любопытством и тщеславием, определяет возможные варианты мифологической парадигмы: автор будет множить известный архетип, или прибегнет к «инословию»? Но читателя ожидает разочарование: ни характер героини, ни история её жизни, ни её генетическое дерево не имеют ничего общего с героиней Еврипида. Медея Синопли, по мужу Мендес, героиня Л. Улицкой – таврическая гречанка, которая

никогда и не помышляла покинуть родные места, вдова еврей-дантиста, с которым они счастливо прожили свой супружеский век, но не произвели потомства. А детьми стали для неё двое младших братьев и сестра, осиротевшие после гибели отца и умершей через девять дней после этого события матери, и многочисленные племянники и внучатые племянники (следует упомянуть, что всех детей у родителей Медеи было тринадцать), которых она каждый год собирала в своём доме в Крыму, в поселке вблизи Феодосии. О её внешности говорится: «...выглядела словно какой-то не написанный Гойей портрет» [4, с. 4]. Есть еще несколько разбросанных в тексте мимолётных замечаний, которые в совокупности формируют у читателя мнение, что Медея была всё же красива. Определить характер героини по первым главам трудно, но бросается в глаза её сдержанность. Другие черты будут проступать по мере углубления в текст.

Всю эту информацию, которая должна сразу же заблокировать читательскую возможность воспользоваться кодом узнавания, чтобы распознать в её Медее известный знак-архетип, автор излагает в первых двух главах. Таким образом, делает первый вывод читатель, знак-Медея оказался несистемным, автор «обманул» читателя, не использовал иконическую природу имени Медея, применив приём деавтоматизации структуры текста.

Ощувив лёгкое разочарование (не использован такой эффектный сюжет: предательство мужа, ужасная судьба детей и самой Медеи), читатель как бы начинает чтение заново, с тем же ненасыщенным любопытством: так что же это за Медея, и при чем тут её «дети», и как из этого автор будет «ваять» роман?

Однако читатель уже втянут в структуру романа и ему как получателю сообщения предстоит заново осмыслить, что же корреспондирует ему автор?

Естественно, только прочитав роман до конца, а ещё лучше – прочитав его вторично (ибо тогда можно ещё раз обратить внимание на разбросанные в тексте point'ы), можно осмыслить этот красиво созданный конструкт. Тема «Медея и её дети» реализуется через структуру художественного пространства, организация которого осуществляется прежде всего сюжетом романа. «В основе понятия сюжет, – пишет Ю.М. Лотман, – лежит представление о событии» [2, с. 222]. А.Н. Веселовский определяет событие как мотив, называя его простейшей повествовательной единицей [1,

с. 494] По А.А. Реформатскому, мотив – «простейшая повествовательная единица, характеризующаяся обычно наличием глагола или его эквивалента». В свою очередь, сюжетные темы, делает вывод А.А. Реформатский, – «сложные единицы, составленные из тем и мотивов» [3, с. 489].

Однако вопрос о корреляции события и сюжета требует уточнения. Ссылаясь на Ю.М. Лотмана, будем исходить из того, что событие тогда становится единицей сюжетосложения, когда происходит перемещение персонажа через границу семантического поля [2 с. 224]. С учетом этого, исследователь поделил тексты на бессюжетные и сюжетные. «Бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство» [2, с. 226]. «Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание» [2, с. 227]. В сюжетном тексте «выделяются две группы персонажей – подвижные и неподвижные. Неподвижные – подчиняются структуре основного, бессюжетного типа». «Подвижный персонаж – лицо, имеющее право на пересечение границы» [2, с. 228]. Воспользуемся полученным инструментарием для успешной дешифровки избранного романа.

Итак, в первых двух главах, из которых мы узнали почти всё о Медее, практически нет событий. Функции этих глав – смоделировать универсум романа, «картину мира» семьи Синопли, хранилищем которой станет Медея. Она единственная из тринадцати детей останется на родине, сохранит «изношенный полновзвучный язык» предков и будет жить, как отметил её муж, по какому-то своему закону, взяв на себя добровольное обязательство растить младших братьев и сестру, трудиться, молиться, соблюдать посты. Медея – это константа романа. В тексте это зафиксировано так: «Для местных жителей Медея Мендес давно уже была частью пейзажа» [4, с. 4]. Медея перемещается внутри романного пространства как связующее звено между всеми персонажами. Но она не строит сюжет, так как не совершает «события», не переходит ни одной границы. Медея – персонаж неподвижный, недействующий, текущий по реке жизни. Она персонаж условия действия, поэтому и не строит сюжет. Медея наблюдает за родом Синопли, за распределением наследственных признаков, типа рыжести от матери или укороченного дедова мизинца, достававшегося почему-то только мальчикам. Она не вмешивается в события даже тогда, когда это по-бытоватски необходимо: не

упрекает брата Федора, что прижил «на стороне» сына, не препятствует расчесыванию любовного зуда у племянницы Ники и внучатой племянницы Маши. Сестра Александра скажет, что Медея праведница. Это очень точное определение, касающееся не только сути характера героини, но и её роли в структуре романа. Праведниками есть те, кто не переступают запрещенной границы.

Действующими персонажами, или воплощениями мотива, или совершателями событий выступают «дети» Медеи. Они строят сюжет и, надо сказать, сюжет имеет сложную, нелинейную, а скорее ризоморфную структуру. Она очень информативна, обладает непредсказуемостью взаимопересечений. Основное событие, формирующее сквозной сюжет романа, – завязавшийся летом в Крыму, во время отдыха у Медеи любовный треугольник: племянница Ника – внучатая племянница Маша (дочь и внучка сестры Александры, по-домашнему – Сандрочки) – гость соседей Медеи – Бутонов. Это событие растянуто во времени и пространстве: начавшись в Крыму, оно будет перемещено в Москву, где и последует трагическая развязка – суицид Маши. Но инерция ритма этого события будет постоянно нарушаться сменой планов повествования о других событиях, составляющих историю семьи Синопли и самой Медеи, выступающих как равноправные элементы единого синтагматического построения текста, усложняющих его, обеспечивающих художественной структуре постоянное сопротивление предсказуемости.

Первый текстовый сегмент составит смежный сюжет о муже Медеи Самуиле Мендесе, об их счастливом браке. Но этот сегмент будет разбит на две части. Между ними поместятся рассказы о сестре Александре, «неискоренимо легкомысленной», её замужествах, о Бутонове, история внучки Маши. И лишь после того, как произойдёт событие в основном сюжете, нарушающее некий нравственный порог (Бутонов в один вечер займётся любовью с Машей, а затем с Никой, при чем в обоих случаях инициаторами будут девушки), последует point, даже два, – их мать Матильда, привезённая из Батуми в дом деда Харлампия Синопли его сыном Георгием “скандально непорочной” [4, с.6], сбежала с Георгием от законного мужа, вскоре после этого утонувшего. Второй: сестра Александра родила третью дочь Нику от мужа Медеи, Самуила. Медея определила это событие как “родственное и тайное

преступление [4, с.196], о котором она узнала случайно, найдя в годовщину смерти мужа давнее письмо Сандрочки к Самуилу.

Следующий сегмент – поездка Медеи, оскорблённой “родственным преступлением”, к брату Фёдору, которого она воспитывала и за которого выдала замуж свою близкую подругу детства Еленочку Степанян, по семантике изоморфичен предыдущему. В приёмном сыне, взятом Фёдором, якобы из милосердия, из детского дома, куда поместили мальчика после смерти матери, Медея признала по укороченному дедову мизинцу сына Фёдора, прижитого «на стороне».

И совсем короткий сегмент – история литовского племянника Гвидаса, у которого родился неизлечимо больной ребёнок и которого мучает вопрос «за что?», утверждает новый уровень в тексте – философский. Медея, глядя на Гвидаса и его жену, понимает, что «страдания и бедствия для того и даются, чтобы вопрос «за что?» превратился в вопрос «для чего?» [4, с.223]. За этим сегментом следует динамичное окончание основной сюжетной линии: рассказ о психическом расстройстве Маши, узнавшей правду об их родственном треугольнике, не сумевшей соединить высокое и низкое в тривиальном Бутонове, о её суициде, превравшем этот сюжет.

«Закрывает» роман эпилог, который несет важную информацию: Медеи уже нет в живых, но её мечта – вернуть Синопли на родную крымскую землю – осуществилась. Рядом с её старым домом обосновался племянник Георгий, к которому приезжают «Медеины потомки – русские, литовские, грузинские, корейские» [4, с.287].

Таким образом, обнажив структуру всего романа, вернёмся к проблеме воплощения темы в тексте. Почему же рассказ о потомках Матильды, сбегавшей от законного мужа с Кавказа и породившей многочисленное потомство в Крыму, переименован в рассказ о Медее, её дочери? В начале мы выяснили, что автор применил приём неожиданности: задав тексту названием меру условности, начал борьбу с ней, используя минус-приём. Однако, чем дальше разветвлялась структура текста, тем больше возникало ощущение присутствия мифологической аллюзии в романе. Это можно проследить на уровне внетекстовых связей и смыслового параллелизма. Мифологическая Медея пострадала от предательства. Этот же мотив-событие образует в романе Л. Улицкой

внутритекстовый повтор – семантическую парадигму, вхождение в которую раскрывает смысл мотива предательства на более высоком, обобщающем уровне. Действие измены совершает весь род: мать, сын, дочь, зять, внучка, правнучка. Предательство Матильды передано всему роду и причудливо трансформировалось в потомках. Только Медея не включается в это действие. На этом смысловой параллелизм с мифологической Медеей исчерпывается. Героиня Л. Улицкой не совершает «первородной» измены: не предаёт семью, не бросает осиротевших братьев и сестёр и в свои шестнадцать лет заменяет им мать. Поэтому не Матильда, а она становится константом рода. В структуре же романа образ Медеи выполняет функцию рамы: она начало и конец сюжета, она же определила формат развития семьи, которая функционирует и после её смерти.

В романе творится новый миф о Медее, ибо она – Медея другого времени, другой культуры. В отличие от своей тёзки, она потомок эллинов и поэтому их мифологические пути расходятся. Ей, бездетной, вручается функция материнства (в эпилоге так и говорится – «Медеины потомки»); пережив двойную измену сестры и мужа – «родственное преступление», она ещё преданнее любит покойного мужа и в конце романа прощает сестру; она бережёт каждого потомка Синопли, даже если он безнадежно болен, как сын Гвидаса. Это, по-сути, анти-Медея, какой может стать любая женщина, живущая в Высшей воле, а не в своеволии, как мифологическая Медея.

В заключение скажем, что дихотомия тема/текст открывает много вариантов для изучения фактуры произведения. В нашем случае мы воспользовались возможностями структурного анализа, чтобы показать, как интертекстуальная тема смоделировала совершенно новую структуру текста, переосмыслившего её интертекстуальное значение. И, учитывая новый исторический контекст, тема обрела другое семантическое наполнение.

### **Цитированная литература**

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998.
3. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика: Антология. – М., Екатеринбург, 2001.
4. Улицкая Л. Медея и её дети: Роман. – М., 2002.



### **Анотація**

У статті здійснено спробу структурного аналізу роману сучасної російської письменниці Л. Уліцької. Досліджується діалектична єдність теми и тексту твору, їх структурне взаємопроникнення, а також процес деміфологізації образу Медеї. Розглядається роль образної системи у формуванні й розвитку сюжету.

### **Annotation**

In the article the attempt is made to make the structural analysis of the novel by the modern Russian writer L.Ulitska. The dialectical unity of the theme and text, their structural interosculation and the process of demythologization of Medea's character are investigated. The role of figurative system in the formation and development of the plot are examined.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.2006*

*Статья поступила в редакцию 12.11.2006*

**УДК 80.01-2**

**Васильев Е.М.**

### **ЖАНРОВЫЕ НОВАЦИИ В РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (ПЬЕСА-СИКВЕЛ, ПЬЕСА-РИМЕЙК, ПЬЕСА-РЕМИКС)**

Проблему постмодернизма можно без сомнения назвать одной из наиболее популярных в современном литературоведении. О литературном постмодернизме охотно пишут авторы литературоведческих монографий и статей, эссе и рецензий, диссертаций и художественных произведений, вузовских пособий и школьных учебников. Термин «постмодернизм», еще недавно весьма дискуссионный и не всеми принимаемый, прочно вошел в литературный и даже «бытовой» обиход. А вместе с ним ключевые понятия и категории постмодерна – дискурс и шизоанализ, интертекст и гипертекст, пастиш и коллаж, артефакт и симулякр – становятся не менее привычными, чем такие термины, как стиль или жанр, сюжет или образ.

Лишь на постсоветском литературоведческом пространстве философии, эстетике, литературной теории и практике постмодернизма посвящены капитальные труды И.П.Ильина [1-3], Н.Б.Маньковской [4,5], В.М. Диановой [6], Д.В.Затонского [7], В.Курицына [8], М.Н.Липовецкого [9], И.С.Скоропановой [10]. Среди авторов многочисленных научных статей по общим вопросам постмодернизма, которые вышли за последнее десятилетие – Л.Андреев и М.Эпштейн, Л.Баткин и К.Степанян, А.Зверев и Е.Ермолин, В.Ивбулис и Е.Иваницкая, А.Акимов и С.Носов, М.Шапир и Р.Семкив, Т.Денисова и Г.Сиваченко, Б.Бегун и Н.Игнатенко, А.Киченко и Ю.Ковбасенко.

Однако, достаточно лишь беглого взгляда на содержание вышеупомянутых работ, чтобы убедиться в том, что их авторы отдают предпочтение анализу постмодернистской прозы и поэзии. В то же время постмодернистская драматургия, ее эстетика, теория и история, остается зачастую вне поля их зрения. Например, в солидных монографиях о русской постмодернистской литературе Вячеслава Курицына и Марка Липовецкого постмодернистской драме абсолютно (!) не отведено места. А в капитальном исследовании И. Скоропановой анализ таких пьес, как "Черный пес" Д.А. Пригова, "Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили" Виктора Коркия, "Дисморфомания" Владимира Сорокина и "Мужская зона" Людмилы Петрушевской приведен скорее в качестве иллюстраций философии и эстетики постмодерна и практически не учитывает родовую принадлежность драматических произведений.

Одной из малоизученных проблем русской постмодернистской драмы является проблема жанра. Очевидно, что традиционные жанровые параметры едва ли способны пояснить природу и поэтику современной российской драмы. И хотя извечные жанровые формы фигурируют порой в авторских жанровых обозначениях (пьесу «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» О.Богаев именует *«комедией в двух действиях»*), «Анна Каренина II» О.Шишкина названа *«драмой в двух действиях»*), «Гамлет. Версия» определен Б.Акуниным как *«трагедия в двух актах»*), объяснить это можно и инерцией драматургии прошлого, и иронически-игровым переосмыслением /осмеянием этих форм, и отсутствием терминов, адекватных жанровым поискам художников-постмодернистов.

Впрочем, в среде самих драматургов налицо стремление «расшатать» привычные жанровые определения и создать оригинальные, антиканонические. Среди авторских подзаголовков пьес мы найдем «*кабаре*» («Мужская зона» Л.Петрушевской) и «*явь и сновидения в 2 частях*» («Иосиф и Надежда (Кремлевский театр)» О.Кучкиной), и «*молодежный "капустник" в 2-х действиях*» («Бирюлево хиллз» В.Овдина) и «*хохмедию в двух воздействиях*» («Блин 2» А.Слаповского), и «*комнату смеха для одинокого пенсионера в одном действии*» («Русская народная почта» О.Богаева) и «*тридцать три счастья в двух действиях*» («Человек-корыто» О.Богаева), «*переживательную историю со счастливым концом*» («Загадка таинственного секрета, или Большая меховая папа» К.Драгунской) и даже «*театр.doc*» («Первый мужчина» Е.Исаевой).

На наш взгляд, картина развития русской постмодернистской драматургии на рубеже XX-XXI веков позволяет сделать вывод о ее принципиально новой жанровой системе. В ней доминируют жанры, которые мы предлагаем назвать пьеса-сиквел, пьеса-римейк и пьеса-ремикс.

Литературный постмодернизм открыт к сотрудничеству не только с «высоким искусством», но и тесно связан с массовой, «тривиальной» литературой. Он черпает свои сюжеты и образы как у классической и модернистской словесности, так и у культуры «массовой». Недаром ведущий российский исследователь постмодернизма Илья Ильин отмечает, что «типичное произведение постмодернизма всегда по своей сути представляет собой высмеивание, варьирующееся от снисходительной иронии до желчного трагифарса, трех одинаково неприемлемых для него форм эстетического опыта: модернизма, реализма и массовой культуры; подобно древней химере, постмодерн грозно рычит на растиражированные шаблоны высокого модернизма, бодает идею реалистического мимесиса и своим ядовитым хвостом злобно жалит жанровые штампы развлекательного чтива и других форм индустрии развлечений» [2, с.5]. Постмодернизм с его явной и существенной переориентацией эстетических установок как бы стирает грань между высокой и низкой литературой и культурой. Умберто Эко, например, заметил, что в постмодернистской культуре происходит „примирение” китча с авангардом [11, с.53], а эстетика модерна и постмодерна характеризуется им соответственно как „инновация” и „повторение” [12, с.57-63]. И

общим для всех трех жанровых форм сегодняшней драматургии (сиквел, римейк, ремикс) является то, что возникли они в результате контактов постмодернистской литературы с формами массовой (популярной) культуры.

Понятие **сиквел** (от англ. sequel — результат, следствие) обязан своим появлением киноискусству. Это продолжение кинофильма, пользовавшегося коммерческим успехом, как правило, с теми же актерами в основных ролях. Вспомним, к примеру, по два сиквела «Крестного отца» Ф.Коппола и «Матрицы» братьев Вачовски, «продолжения» таких голливудских кинопродуктов, как «Горец», «Кошмар на улице Вязов», «Крик», «Терминатор», «Чужой» или же недавние популярные российские сиквелы «Брат 2» А.Балабанова, «ДМБ 002» и «ДМБ 003» Р.Качанова.

Из кинематографа жанр сиквела перешел в другие виды искусства. Наиболее успешно он прижился в массовой литературе (от «Приключений Шерлока Холмса», дописанными сыном писателя Адрианом Конан Дойлем, и сиквела «Унесённых ветром» «Скарлетт» А.Риплей до двух «новых» томов «Войны и мира», которое вышли недавно в российском издательстве «Вагриус»).

Сиквел в российской постмодернистской драме не ставит целью лишь коммерческий успех. Драма-сиквел – это постсюжет, основанный на иронической игре с классикой, на диалоге прежде всего с известными, нередко мифологизированными текстами мировой культуры. Примерами драмы-сиквела могут быть «Последняя женщина сеньора Хуана» Л.Жуховицкого (постсюжет многовекового литературного мифа о севильском озорнике), «Чума на оба ваши дома...» Г.Горина (продолжение «Ромео и Джульетты» Шекспира), «Чайка» Б.Акунина (продолжение одноименной пьесы А.Чехова), «Анна Каренина II» О.Шишкина (продолжение романа Л.Толстого).

Все эти пьесы в сюжетном отношении – непосредственные продолжения своих «исходных» текстов. Так, действие сиквела Г.Горина „Чума на оба ваши дома...” (1993) начинается с траурной процессии по умершим влюбленным, во время которой Герцог Веронский решает примирить Монтекки и Капулетти, сделав их родней: „Я назначаю свадьбу двух семей! Монтекки пусть подыщут жениха! Пусть Капулетти подберут невесту! И за огромным свадебным столом Я две семьи соединю в одну, Навечно прекратив вражду и распри!..”. [13, с.407]. Но показательно, что

еще до начала драматического действия в пьесе Горина содержится небольшой Пролог, в котором появляется Хор, как будто обосновывающий само обращение к жанру драматического сиквела:

*Почтеннейшая публика! Для вас  
Мы вспомнили старинную легенду,  
Рассказанную много лет назад,  
Воспетую Банделло и Шекспиром  
(А может быть, и кем-нибудь еще,  
Но менее известным и забытым...)  
Давно замечено: у истинных легенд  
Нет окончаний, есть лишь продолженья [13, с. 404].*

Над особенностями жанра пьесы-сиквела размышляет и современный российский драматург Олег Шишкин. В авторском предисловии к драме «Анна Каренина II» (2001) он отмечает: «Автор этой пьесы не ставил перед собой задачу рассмешить или повеселить публику. Предположение, на котором построен сюжет этой драмы, обязано самому тексту романа Толстого. Перечитывая его, однажды, я вдруг уловил совершенно другой тон книги, связанный с теми размышлениями, которые владеют моим сознанием последние четыре года. Меня волновало, как современная техника отражается на морали, на процессах, происходящих в чувственном мире человека <...> Сегодня, когда мы переживаем информационно-техническую революцию, актуальным кажется вопрос о том, как наступающие изменения повлияют на моральное состояние человека. Мы не заметили, как скорость передвижения, скорость получения информации отразились на нашей этике, на отношении к ближнему. Паровоз и телеграф изменили мир 19 века в течение суток. Однако потребовалось много лет, чтобы осознать это. Интуитивно ситуацию уловил Толстой и создал «Анну Каренину», произведение не только о трагической любви, но и о новой морали, порожденной паровозами и телеграфом. Теперь о самом важном, позволившем автору создать этот текст. Восьмая, заключительная часть «Анны Карениной» начинается словами: «Прошло почти два месяца» и далее нигде мы не встречаем прямого толстовского указания «Анна Каренина умерла». Все остальные предложения могут толковаться. Это и дало основание для рождения драмы «Анна Каренина II» [14].

В своем сиквелле О.Шишкин прибегает к „воскресению” толстовской героини. Анна действительно не умерла, несмотря на „ужасные раны, несовместимые с жизнью». «После случившегося, – рассказывает Каренину хирург, – мы ампутировали у нее ногу и руку. К тому же травма головы была столь серьезной, что она потеряла глаз. Но зато она жива» [14]. Однако, если драматург «пожалел» Анну (она постепенно выздоравливает, а протезный магазин Карла Мюллера возвращает ей движение), то к Вронскому он безжалостен. После фиктивной смерти своей любовницы („в горячечном бреду ему казалось, что он присутствовал на ваших похоронах”) он отправился „в действующую армию на Балканы», где был ранен. «Алексей теперь неподвижен и ничего ровным счетом не помнит, не говорит. Он просто существует» [14], – говорит мать Вронского. Эффектной по своей гротескности и трагифарсовости является изображающая встречу двух калек сцена 13 „У Вронских”: „Анна крутит колеса кресла-каталки и подъезжает к креслу-каталке Алексея и начинает целовать Вронского не сдерживая чувств. Вронский от переизбытка чувств Анны падает с коляски на пол. Анна в ужасе сползает со своей коляски и пытается из всех сил поднять Вронского и усадить на место. Из-за двери раздается голос Каренина: "Анна много страдала, но страдания, кажется, пошли ей на пользу" [14].

«Страдает» в пьесе-сиквелле О.Шишкина и Константин Левин. Причина его страданий - любовь к Анне:

*(Левин бросается на колени к Анне и прижимается к ней.) Я люблю вас, Анна Аркадьевна!*

*Анна (растерянно). Но почему же вы решились сказать мне об этом только сейчас? Почему? Вы ведь раньше были такой примерный. Любили Китти. Страдали за мужиков. И все моральные беседы вели.*

*Левин. Раньше у меня вас отобрал Вронский. Вот кто мой враг! А про мужиков я это так говорил. Чтобы внимание ваше к себе привлечь. Чтобы взглянули на меня. <...> А Вронскому я смерти желал всей душой. Чтобы вы освободились от него. И когда его контузило, я даже в церковь пошел и свечку поставил.*

*Анна. Не верю! Не верю вам!*

*Левин. Христом Богом клянусь, Анна Аркадьевна! Христом Богом! Он мой свидетель и исповедник! Сколько ж я ему выплакал!*

*Левин встает с колен, крестится, ползет на коленях к Анне и начинает целовать ее. Анна вначале вырывается, а потом поддается.*

*Анна. Но ведь Костя, посмотри на меня. Видишь, что я над собой сделала? Что же тебя во мне приманило? Ведь нет той бывшей Анны вовсе.*

*Левин. И, слава Богу, что нет! Я ведь когда узнал, что ты выжила, решил для себя, что теперь ты будешь моей. Ведь теперь ты для меня такая вот измученная, такая вот истерзанная инвалидка в сто крат дороже, чем прежде. Я даже думаю, что только такой я и смог бы тебя полюбить [14].*

Пьеса Шишкина заканчивается трагически. Незадолго после любовной сцены с Анной Левин абсурдно погибает:

*Каренин. Странная заметка в газете. "Пронесшаяся над столицей буря, сорвавшая столько крыш на Невском проспекте, явилась и причиной гибели бывшего деятеля Земства Константина Дмитриевича Левина. Он был задавлен повалившимся телеграфным столбом и погиб мгновенно. На днях тело было отправлено в Москву, родственникам". (Анна отворачивается, на ее глазах возникают слезы.) Ты плачешь? Да, жалко его. И надо же - это был единственный телеграфный столб, поваленный в тот день [14].*

А в последней сцене драмы умирает и сама Анна. Причем, как и в толстовском романе, от поезда, правда не реального, а виртуального. О.Шишкин нашел оригинальный сюжетный ход, прибегнув к распространенному в постмодернизме временному анахорнизму: Анна с мужем отправляются в синематограф. «Мы предупреждаем вас, что эффект воздействия этого аппарата столь силен, что способен вызвать нервный припадок и обморок у чувствительных дам» [14], - предупреждает публику директор. И зрителям демонстрируют знаменитое „Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота” братьев Люмьер, что воздействует на героиню не просто чрезвычайно, но и смертельно:

*Анна (Орет. Лицо Анны искажает гримаса боли. Ее голос похож на искаженный, гипертрофированный бас. Он звучит медленно) Боже мой! Поезд! Поезд! Какая сила разрывает меня в этот час! Когда чудовищные поезда врываються на чудовищные вокзалы! Реальные могли искромсать мое тело! Чудовищные уничтожают меня совсем! Нет больше сантиментов! Нет больше первородных поцелуев! Только паровозный гудок! Шквал*

*паровозных гудков над всей Россией! И искореженные миллионы человеческих тел остаются на рельсах этого космоса. Это смерть реальности, ее полная, несуществующая аналогия!*

*Анна падает [14].*

Таким образом, выжив под колесами настоящего поезда, Анна гибнет от его виртуального двойника. Эта эффектная финальная сцена схождения двух поездов (толстовского и люмьеровского) весьма примечательна и своим глубоким интертекстом. Как отмечает Ю. Цивьян, ранние российские фильмы по роману „Анна Каренина” воссоздавали сцену самоубийства Анны не „по Толстому”, а „по Люмьерам”. Правда тогда не шла речь об осознанной интертекстуальности, а, скорее, о бессознательном копировании образца, который оставил неизгладимое впечатление ужаса от надвигающегося на зрителя поезда [15, с.165-167].

**Римейк** (ремейк) (от англ. remake — переделывать) - это исправленный, переделанный или восстановленный вариант художественного произведения. Римейк – явление наиболее универсальное в современном искусстве. Он характерен для кинематографа, театрального искусства, музыки, словесного искусства. Основным жанрообразующим принципом произведения-римейка является опора на известный, классический текст. Как отмечает М.Загидуллина, *«определение ремейка как литературного жанра достаточно простое: это переписывание известного текста, чаще всего — “перевод” классического произведения на язык современности. Отличие ремейка от интертекстуальности литературы нового времени заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на один конкретный классический образец, в расчете на узнаваемость “исходного текста” (причем не отдельного элемента-аллюзии, а всего “корпуса” оригинала)»* [16].

Генетически римейк восходит к пародии, или, по определению Ю.Тынянова, «пародическим текстам», то есть произведениям, использующим готовый текст не как объект осмеяния, а как удобную форму для нового содержания. Такие тексты называют также травестийными (иройкомические поэмы, где античные герои действуют в современной ситуации или объясняются “низким” языком). Однако автор постмодернистского римейка не похож на пародиста. Ольга Фрейденберг писала, что пародируется только то, что «живо и свято». А в



постмодернистскую эпоху ничего не живо, и тем более не свято. Поэтому на место классической пародии в литературе постмодернизма стал пастиш, который отличается от пародии тем, что теперь пародировать нечего, нет того серьезного объекта, который мог бы быть подвергнут осмеянию. По словам М.Загидуллиной, автор римейка «не ищет “слабых мест” классического текста, чтобы подвергнуть их убийственному осмеянию. Напротив, он тонко и бережно относится к словам, из которых соткано старое полотно романа. Ремейкер размышляет над каждым характером, каждым сюжетным поворотом, вглядывается в знакомые строки и, подобно исследователю, погружается в транс “медленного чтения”. Можно также согласиться с российской исследовательницей и в том, что жанр ремейка «был, есть и будет не показателем духовной деградации общества и символом утраты высших ценностей, но обязательным элементом культуры, имеющим свои специфические функции» [16].

Следует также отметить, что о римейке как специфической форме постмодернистской культуры размышлял и У.Эко [12, с. 57—63].

Римейк как жанр достаточно широко используют и современные российские драматурги. Примерами драмы-римейка могут служить «Окончание Дон-Жуана» Э.Радзинского (история «вечного образа» в XX веке), «Гамлет. Версия» Бориса Акунина (переделка шекспировской трагедии), «Вишневый сад продан?» Н. Искренко (постмодернистская версия «Вишневого сада» Чехова), «Королевские игры» Григория Горина (вариации на темы исторической хроники М. Андерсона), «Лизистрата» Леонида Филатова (вариант комедии Аристофана), «Смерть Ильи Ильича» М.Угарова (по мотивам «Обломова» И.Гончарова), «На доньшке» Игоря Шприца (римейк пьесы Максима Горького «На дне»).

Со своей ориентацией на знакомый, „чужой” текст римейк близок к сиквелу. Однако между этими двумя жанровыми формами ощутима и существенная разница. Римейк способен, говоря словами Ж.-П. Сартра, вписывать „миф в толщу реальности”. Он вводит исходный, чужой текст в новый хронотоп. Так, в гротескной пьесе-римейке Э.Радзинского «Окончание Дон-Жуана» (1976) Дон-Жуан и его слуга Лепорелло живут в советской действительности. Лепорелло носит имя Леппо Карлович Релло и работает в фотоателье. Его „воскресший” хозяин („пора

*отдохнуть... уединиться... Куплю дачу где-нибудь под Сыктывкаром и, наконец, спокойно подумаю впервые за три тысячи лет*" [17, с.274 ] назначает ему свидание в ЦПКиО. Донна Анна превращается в „приемщицу” в ателье, а ее муж, Командор – в начальника Релло Ивана Ивановича, постоянно пьющего валидол. Подобных модернизаций не знает сиквел. Авторы последнего всегда стремятся сохранить философию, стилистику, хронотоп исходного текста (мифа). Например, с осовремененным Дон-Жуаном Радзинского можно сравнить драму-сиквел «Последняя женщина сеньора Хуана» Л. Жуховицкого, действие которой, по авторской ремарке, „происходит в Испании очень давно” [18]. И хотя драматург не отбрасывает возможности вольной сценической трактовки своей пьесы („Вероятно, эту пьесу можно играть в исторических костюмах. Вероятно, ее можно осовременить”), речь идет прежде всего о свободном оперировании историческими фактами, соединении в тексте элементов „правды” и „вымысла” и главной психологической задаче произведения: „Что касается автора, он не стремился следовать истории и не стремился уклониться от нее. Он видел свою задачу в ином: попытаться понять, почему из множества мужчин, во все время любивших женщин, память человеческая сохранила именно Дон Жуана...” [18] Однако „осовременивание” этой пьесы в духе римейка Радзинского абсолютно невозможно и художественно неоправданно.

**Ремикс** (от англ. remix, от re — приставка, обозначающая повтор действия и mix — смешивать, мешать) - это повторная запись песни с отличающимися от оригинала ритм-партией, темпом, сделанная после появления оригинальной песни другими исполнителями (а также самим оригинальным исполнителем через несколько лет после выхода песни). Понятие ремикс, как видно, заимствовано из современной музыки, и именно к музыкальному искусству привязана ремиксовая форма, в отличие от сиквела и римейка, которые не имеют привязки к конкретному виду искусства. В основе любого музыкального ремикса, отмечает Д.Ступников, «лежит некая популярная песня, пропущенная диджеем через микшерный пульт, позволяющий изменять скорость исходной композиции, добавлять в нее различного рода компьютерные эффекты (электронные барабаны, индустриальные шумы и проч.), а также вкраплять в нее фрагменты других

произведений» [19, с. 33]. Тем не менее, границы между римейком (ремейком) и ремиксом в музыке нередко оказываются размытыми. Так, в 1997 году увидела свет компиляция «неканонических» версий песен с альбома Линды «Ворона». CD был озаглавлен как «ВОРОНА: REMIXED REMAKE», причем никаких критериев отличия одного от другого идеологом проекта Максимом Фадеевым предложено не было.

Автор же статьи «Ремикс и Обеликс» Ирина Куликова эти явления четко разграничивает: «При очевидной параллельности ремикс и ремейк представляют собой зеркально противоположные явления. Ремейк пытается собрать уже однажды осуществленное произведение из абсолютно новых атомов, в то время как ремикс создает новое произведение, перетасовывая атомы уже существующие. Впрочем, и ремикс, и ремейк по-иному осмысляют само понятие новизны» [цит. по: 19, с. 33]. Грубо говоря, римейк основан на вторичном перепевании и переигрывании исходной композиции, а авторы ремиксов (ди-джеи) предпочитают работать с уже однажды записанными (пусть и не совсем «относящимися к делу») вокальными и инструментальными партиями.

Д.Ступников в своем исследовании о ремиксе и сэмплерном мышлении в современной рок-культуре применяет понятие ремикса к жанру недавнего фильма Романа Качанова и Ивана Охлобыстина «Даун-хаус»: ««Даун хаус» можно смело определить как фильм-ремикс, поскольку выстроен он по всем канонам этого жанра. Роман Достоевского здесь оказывается изменен (если не искажен) до неузнаваемости, так что судить исключительно по фильму о первоисточнике не представляется возможным» [19, с. 35].

Опыт современной русской постмодернистской драматургии свидетельствует о том, что ее представители также используют возможности такого явления, как ремикс. К жанру пьесы-ремикса можно отнести, например, ряд пьес, созданных по мотивам драматургии Чехова: «Смерть Фирса» В. Леванова, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В.Забалуева и А.Зензинова и «Чайка» А.П.Чехова (remix)» К.Костенко. По законам ремикса создана и пьесы «Dostoevsky-trip» и «Дисморфомания» Владимира Сорокина.

Так, лейтмотивом драмы-ремикса «Смерть Фирса» В. Леванова становится часть знаменитой чеховской ремарки («Звук лопнувшей струны»), которая служит символом конца человеческой жизни и одиночества перед лицом смерти.

Жанр пьесы «Поспели вишни в саду у дяди Вани» авторы определили как «гетеротекстуальная драма». Литературовед скорее определил бы ее как «гипертекстуальную драму». Действительно, она представляет собой нелинейный гипертекст (текст, построенный как система, иерархия текстов), композиция которого недвусмысленно отсылает к роману «Игра в классики» Х.Кортасара, а также к «роману-лексикону» М.Павича «Хазарский словарь». В частности, предвещающее текст пьесы авторское «Введение» перекликается с известной «инструкцией» Павича «Как пользоваться словарем», в которой сербский постмодернист отмечает, что книгу можно читать и «слева направо», и «справа налево», и «по диагонали», или же «пренебречь всеми советами» [20, с.21-23].

Драматурги Забалуев и Зензинов также полагают, что их пьеса «может ставиться, а равно читаться в нескольких вариантах» [21]. Они отмечают во вступительной части: «Стартовая, загрузочная версия предполагает чередование актов из пьесы "Поспели вишни в саду" (номер I) и пьесы "У дяди Вани" (номер II). Указания по переходу к последующему действию даны в конце каждого акта по принципу: пьеса - римская цифра, акт - цифра арабская или буква римская. В сводном виде эта схема постановки-прочтения драмы выглядит так:

I, 1 → II, A → I, 2 → II, B → I, 3 → II, C → I, 4 → II, D → I, 5 → I, 6

Предложенный порядок работы с пьесой далеко не единственный. Кому-то окажется сподручнее ставить или читать пьесы отдельно, а кто-то вообще предпочтет ограничиться одной из них. В любом случае, право на режиссерское или читательское своеволие остается неограниченным. Нетрудно, например, заметить, что с пьесой номер II ("У дяди Вани") при желании можно обходиться как с колодой карт, раскладывая скетчи сообразно вкусу и в соответствии с железно-неуловимыми законами перформанса. Порядок действий в пьесе номер I ("Поспели вишни в саду") - тоже не догма, скорее - призыв к творческому беспорядку. Всем, кто азартен - карты в руки» [21].

Пьеса Константина Костенко "Чайка" А.П.Чехова (retix)» характерна тем, что жанровое обозначение содержится в самом заглавии. Драма полностью построена по законам музыкального ремикса. На это в частности указывает автор, отмечая в самом

начале (перед списком действующих лиц), что в ходе работы «использовались материалы журнала “Товары и услуги”, УК РФ, другие драматические произведения А. П. Чехова» [22]. Жанр ремикса проявляется в первой же развернутой авторской ремарке, то есть той части драматического текста, что традиционно указывает на место действия («Комната») и знакомит с персонажами (Сорин, Треплев и... Портрет Чехова). Вводная ремарка К.Костенко кроме этих классических экспозиционных функций свидетельствует о ремиксовом характере драмы, ибо содержит атрибуты художественного мира театра Чехова, в котором есть место как собранным воедино деталям различных чеховских пьес (цветы Нины Заречной, графин из «Вишневого сада» и т.д.), так и «чеховского мифа» (висящее и стреляющее ружье, болезнь Чехова чахоткой):

*«В комнате – грубо сколоченный стол, к нему придвинут стул со спинкой. На столе – стеклянная банка с полевыми цветами, графин с водой и стакан, блюдце с пирожком. В углу комнаты – пустая вешалка. На лицевой стене висит Портрет Чехова с мобильной нижней челюстью. Рядом, направленное дулом к портрету, висит ружье. Там же – афиша. “А. П. Чехов “Чайка” (Комедия)”. Ближе к залу, перед столом стоит кресло, покрытое пледом; на кресле - книга. Справа входят Сорин и Треплев (голова Треплева обмотана белой повязкой). За сценой слышен стук молотка по свежей древесине и назойливое туберкулезное покашливание» [22].*

Таким образом, в современной российской постмодернистской драматургии продуктивно используются новаторские жанровые формы пьесы-сиквела, пьесы-римейка и пьесы-ремикса. Эти жанровые новации, возникшие благодаря контактам литературы с иными, в частности „низкими” видами искусства, свидетельствуют о качественно новом характере постмодернистской драмы в России, направленном не только на „заигрывание” с популярными и тривиальными формами, но и на художественно оправданную и порою плодотворную игру-диалог с классическими текстами литературы и театра.

### Цитированная литература

1. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

2. Ильин И.П. Постмодернизм: От истоков до конца столетия». – М., 1998.
3. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. – М., 2001.
4. Маньковская Н.Б. „Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1994.
5. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. — СПб., 2000.
6. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб., 2000.
7. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств». – Харьков, Москва, 2000.
8. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М., 2000.
9. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997.
10. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература — М., 2001.
11. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. — Минск, 2000.
12. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А. Р. Усмановой. – Минск, 1996.
13. Горин Г. Королевские игры. – М., 1997.
14. Шишкин О. Анна Каренина II // <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8>.
15. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России (1896—1930). – Рига, 1991.
16. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики //Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69 // <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2004/69>.
17. Радзинский Э. Театр. – М., 1986.
18. Жуховицкий Л. Последняя женщина сеньора Хуана // <http://www.theatre-studio.ru/library/zhuhovickij/juan.html>.
19. Ступников Д.О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2001.
20. Павич М. Хазарский словарь. – СПб, 2000.
21. Забалуев В., Зензинов А. Созрели вишни в саду у дяди Вани // <http://www.litera.ru:8083/slova/zenzab/cherry.html>.

22. Костенко К. "Чайка" А.П.Чехова (remix) //http://www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk\_chaika.html.

### Анотація

Стаття присвячена аналізу новітніх жанрових форм, які виникли у російській постмодерністській драмі (п'еса-сіквел, п'еса-рімейк, п'еса-ремікс).

### Annotation

The article deals with the analysis of the latest genre forms which have appeared in Russian postmodern drama (play-sequel, play-remake, play-remix).

*Стаття надійшла до редакції 12.11.2006  
Статья поступила в редакцию 12.11.2006*

УДК 821.111-31.09

Бондарь Н.Ю.

### ПУТЬ-ЛАБИРИНТ В РОМАНЕ Ч. БУКОВСКИ «МАКУЛАТУРА»

Каждое художественное произведение несет в себе те повторяющиеся образы и мотивы, которые близки и понятны автору и его современникам. Такими мотивами, по К.-Г. Юнгу, являются архетипы. А они, в свою очередь, претерпевают многочисленные изменения в бесконечном развитии под воздействием исторических, культурных и общественных перемен. Но, несмотря на то, что архетипические образы со временем переосмысливаются, сами они не меняются и передаются из поколения в поколение. Один из наиболее распространенных литературных архетипов – дорога (путь). Путь можно рассматривать и в горизонтальной, и в вертикальной плоскости. Так, В.Н.Топоров определяет два вида пути: к сакральному центру и к чужой и страшной периферии [1, с.262]. Он выделяет и разные способы движения: круговой путь, вечный путь и путь как лабиринт.

Лабиринт означает такое сооружение, из которого невозможно или очень трудно выбраться. Х.К. Керлот отмечает, что в древних культурах «прохождение через мозаичный лабиринт, сконструированный на полу или на земле, приравнивалось... к символическому путешествию в Святую землю» [2, с.283]. В то же время лабиринту отводится и функция ученичества: тот, кто путешествует по нему, «должен научиться нахождению верного пути» [2, с.284]. Лабиринты строились таким образом, чтобы было труднее найти выход.

В художественной литературе путь-лабиринт зачастую характерен для героя с задатками авантюриста. Таков, например, путь Ребекки Шарп в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия». Двигаясь в жизненном лабиринте, Ребекка постоянно натывается на его тупиковые ветви. Путеводная звезда Ребекки – мечта о богатстве и признании в аристократическом обществе. Этот обманчивый огонек вовлекает Ребекку в различные интриги и сомнительные приключения. Лихорадочная смена ее пространственных ориентиров, нежелание укорениться, осесть, зажить домашней жизнью определяют изломанную траекторию движения Ребекки.

В художественной литературе XX века архетип Дороги (пути) приобретает особую смысловую нагруженность, что связано с осознанием движения как бытийного принципа – истории, прогресса, общественной и личной жизни. Особый вопрос заключается в качественности и продуктивности такого движения. Параллельно происходит философское переосмысление пути-лабиринта. Как считает Т.М. Литвиненко, лабиринт становится символом не только постмодернизма, но всей культурной ситуации XX века [3, с.35]. По ее словам, XX век – это век информации, которая подобно паутине, опутывает мир [3, с.32]. Архетип Дороги во многих произведениях XX века – это пути героев, которые напоминают блуждания по лабиринту. Т.М. Литвиненко пишет: «Література ХХ ст. репрезентувала дві світоглядні концепції на проблему людини в лабіринті, основну роль у формулюванні яких відіграли Х.Л. Боргес та У. Еко. Згідно з першою, виходом з лабіринту є тільки смерть, відповідно до другої, загадку будь-якого лабіринту можна розгадати, заплативши за це належну ціну» [3, с.35].

А.А. Грицанов же утверждает, ссылаясь на Эко («Заметки на полях «Имени розы»»), что, к примеру, борхесовский лабиринт



Вселенной системен и структурен, выход из него предопределен самим фактом его существования: в нем нет разветвлений и тупиков, отсутствует ситуация перманентного выбора, ибо блуждающий в нем – это фаталист в состоянии пассивной зависимости от прихотей и причуд творца лабиринта» [4, с.403]. Далее А.А. Грицанов отмечает, что путешествие в лабиринте по схеме Эко представляет собой ситуацию постоянного выбора, и для человека не может быть ситуации невозможности преодоления лабиринта – «есть неизбывная проблема цены этого» [4, с.404]. Вполне очевидно, что лабиринт в современном художественном сознании все больше коррелирует с различными философскими воззрениями XX века, в том числе – экзистенциалистскими.

Цель настоящей статьи – проанализировать особенности архетипа дороги-лабиринта в романе американского писателя второй половины XX века Ч. Буковски «Макулатура» (*Pulp*). Главному персонажу романа, детективу Нику Билейну, 55 лет. О себе он рассказывает так: «Три раза женат, три раза разведен. Родился и созрел для смерти. Одно знал в жизни – распутывать дела, с которыми другой и мараться не стал бы. За мой гонорар» [5, с.97]. По просьбе Леди Смерть (так назвалась его первая клиентка), он занят поисками писателя Селина. Параллельно он ведет также еще несколько дел. Джон Бартон, хозяин полиграфической компании, поручает ему найти Красного Воробья, если таковой существует, а Джек Басс, занимающий административный пост в Ацтек Петролеум Корпорейшн, – следить за своей неверной женой. Попутно Ник пытается избавить мистера Гроверса, хозяина похоронного бюро «Серебряная пристань», от космического пришельца – женщины, по имени Джинни Нитро. Роман Ч. Буковски, с одной стороны, напоминает обыкновенное криминальное чтиво (явно оценочное название – «Макулатура») с лихо закрученным сюжетом и включением фантастических элементов, но, с другой стороны, в произведении проступают черты экзистенциального жанра. Герой, подобно сартровскому Рокантену (роман «Тошнота»), пребывает в жестких рамках предметной экзистенции, откуда практически невозможно выбраться.

Безысходное состояние героя иногда передается описанием дождливой погоды, что представляется довольно общим местом в литературе, в частности, американской («Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, «Гроздь гнева» Д. Стейнбека и др.). Вместе с тем

частотность образа дождя у Буковски слишком велика, и потому особенно значима: «Шел дождь. Потолок протекал. Дождь капал сквозь потолок – плям, плям, плям... Вот мне 55 лет, а у меня нет горшка, чтоб подставить под капель...» [5, с.51], «Я сидел под дождем» [5, с.51], «Ну, дождь перестал, но тоска не проходила» [5, с.54], «Ипподром был закрыт, и день был пасмурный» [5, с.67], «Начался дождь. Я поднял целое стекло в правой двери и включил радио» [5, с.89]. Иногда дождь словно приобретает пророческий характер: «Шел мелкий, немного зловещий дождь» [5, с.118]. В это же время Ник пытается в очередной раз найти информацию о Красном Воробье и ему приходится разговаривать с управляющим дома, в котором жили его информаторы. Не желая выдавать информацию о своих бывших жильцах, управляющий накинулся на детектива и чуть не задушил. Нику помогла случайность: внезапно вошла Леди Смерть. Управляющему стало плохо, и он умер. Ник поблагодарил леди, но та многозначительно пообещала скоро встретиться и с ним.

Удачи и неудачи чередуются – Ник чувствует себя то лучшим сыщиком Лос-Анджелеса и Голливуда, то полным неудачником. Его терзает неуверенность: «Я был талантлив, и сейчас талантлив... Прощаяпил я свои руки. И мозги... [5; с.51]. Когда он считает, что удача в его руках, он ощущает себя лучшим детективом: «Я считал, что добился успеха. Я распутал дело, я потерял двух клиентов, но дело распутал» [5, с.96]; «Людям, которые что-то решают, помогает большое упорство и удача. Если упорствуешь достаточно долго, как правило, приходит и удача. Большинство людей, однако, не могут дожидаться удачи – и бросают. Билейн – не такая сикуха. Боец. Козырь» [5, с.96]; «Дело двигалось... В каком-то смысле я уже ощущал себя настоящим профессионалом» [5; с.101]. Он хвалит себя перед Синди Басс, той самой неверной супругой, за которой был приставлен следить ее мужем: «Я лучший детектив в Лос-Анджелесе» [5, с.108], «Я лучший сыщик в Лос-Анджелесе» [5, с.109]. Ник Билейн хвалит себя, чтоб поверить в свои силы, ведь полной уверенности в своей исключительности у него нет: он понимает, что ничего в жизни так и не добился.

Детектив часто признает себя неудачником: «В Оксфорде мне стипендию не платили. Биологию я проспал и в математике не отличался» [5, с.55], «Я был угнетен. Весь мир ополчился против меня» [5, с.66], «Я ощущал себя совершенно никчемным. Я

никчемный...Я неудачник. Я детектив, ничего не способный решить...» [5, с.71], «Отец говорил мне, что я буду неудачником. Он тоже был неудачником. Дурная наследственность» [5, с.83], «Я проснулся в угнетенном настроении» [5, с.85], «Бывают такие неудачные дни» [5, с.83], «Опять проиграл. Жизнь изнуряла. Я ощущал подавленность, пустоту» [5, с.104].

Ник чувствует, что не только какие-то отдельные дни неудачны, но и сама жизнь не удалась: «Неудачный день. И неделя. И месяц. И год. И жизнь. Будь она проклята» [5, с.71]. Главный герой задумывается о вопросах экзистенции. Он пытается ответить на вопрос: бессмысленна ли жизнь? Этот вопрос возникает у него на протяжении всего повествования: «Рождаешься, чтоб умереть. Рождаешься, чтоб жить, как загнанный барсук» [5, с.71], «Мы болтаемся без толку, ждем смерти и заполняем время мелкими делишками» [5, с.123], «Существование не только абсурдно, оно вдобавок тяжелая работа» [5, с.94], «Человек рождается, чтоб умереть» [5, с.52], «И вдруг я вспомнил, как давным-давно прочел в газете о смерти Джимми Фокса в номере какой-то загаженной гостиницы. Такой бейсболист – и умер среди клопов» [5, с.56], «Человек рождается, чтобы сражаться, рождается, чтоб умереть» [5, с.58], «Жизнь моя уходит псу под хвост» [5, с.65]. Герой все же пытается оценить степень абсурдности мира и осмысленности существования: «Ну, скажем, ты решил, что жизнь бессмысленна, тогда, значит, она уже не совсем бессмысленна, потому что ты осознаешь ее бессмысленность, и твое осознание бессмысленности почти придает ей смысл. Понятно, о чем я говорю? Оптимистический пессимизм» [5, с.113].

Ник Билейн не может прийти ни к одному верному выводу относительно себя, своей личной жизни, да и жизни вообще. Колеблющийся характер главного героя отчасти раскрывается благодаря мифологической параллели. Помещение, где работает Ник, называется «здание Аякса». Античная аллюзия относит читателя к истории Троянской войны, где встречаются Аякс Оилид и Аякс Теламонид. По словам А.А. Тахо-Годи, это гордые герои, которые шли наперекор воли людей и богов [6, с.147]. Отмечается также, что «исконно оба Аякса составляли один целостный мифологический образ, который в дальнейшем претерпел определенную модификацию, представ в виде двух очень близких по своему духу и отличающихся скорее внешними чертами героев»

[6, с.147]. Ник Билейн подобен этому мифологическому образу: с одной стороны, он «неудачник», а с другой – удача, пусть и не окончательная, как обещание надежды, все же сопутствует ему почти во всех делах. Ник не только противостоит воле многих людей, но пытается перехитрить и саму смерть.

Герой стоит на краю жизни и смерти, часто оказываясь в критических ситуациях. Топография романа только подчеркивает запутанность, «лабиринтность» житейской дороги героя. Страсть к азартным играм (карты, скачки), посещение злых заведений и мрачных притонов – всё это формирует метафору постепенного соскальзывания вниз, своего рода «схождения в ад». Символично, что один из баров, куда зашел Ник и где его едва не убили, называется «Аид». Как отмечает А.А. Тахо-Годи, Аид «внушает ужас своей неотразимостью» [7, с.51], а также связан с представлениями «о судьбе души, соотношении души и тела, справедливом возмездии» [7, с.52]. Ник выходит победителем в случайной драке, но его начинает неотвязно преследовать число «пять», что далеко не случайно: «Сел в машину и проехал 5 миль на запад... Там было пятеро. 5 миль, 5 человек. Кругом пятерки» [5, с.125]. По словам Е.Н. Черноземовой, как раз пятерку древние считали «символом риска», приписывая ей «непредсказуемость, энергичность, независимость, напряженность» [8, с.226]. Это число действительно занимает важное место в жизни главного героя: самому Нику 55 лет, в квартире он прожил 5 лет. Даже когда Ник Билейн предлагает заключить пари с Леди Смерть и Селином – угадать, сколько цифр на водительских правах Селина, – он называет число «пять». Любопытно, что исследователь М.М. Маковский считает число «пять» символом «союза (в частности, брачного) ... , центра, середины, а также гармонии, равновесия, порядка, совершенства божественной силы» [9, с.391]. Однако ни одно из перечисленных значений не может быть связано с Ником: гармонии и равновесия нет ни в его жизни, ни в душе. Сам Билейн уделяет большое внимание числам. Некоторые он любит, иные его пугают: «Что такое в цифре 9? В ней чувствовалась какая-то опасность. Но меня тревожат почти все цифры. Я люблю только 3, 7 и 8 и их сочетания» [5, с.114]. Опасения Ника оправдываются: он отправляется в квартиру номер 9, чтоб получить информацию о Красном Воробье. Там Дежа Фаунтен просит его забыть о птице, а ее друг чуть не убивает его. Пугающее Ника число «девять»

действительно амбивалентно. Несмотря на то, что это число, по словам М.М. Маковского, есть символ Вселенной, единства и целостности, в самом корне слова присутствует и частица, обозначающая смерть. «\*Neu – «новый» (души умерших переправлялись в загробный мир по воде в лодках и кораблях, смерть считалась перевоплощением: ср. и.-е. \*pau – «смерть» [9, с.392]. Как говорилось выше, главный герой часто оказывается на краю смерти. Ник отслеживает Синди Басс (неверную жену клиента) в номере 9 одного мотеля, и там ему вновь грозит опасность, космический пришелец едва не убивает его, но Джинни Нитро спасает Ника. Герой неслучайно любит цифры 3,7,8. Как отмечает В.Н.Топоров, тройка открывает числовые ряды во многих традициях и является совершенным числом: «3 – не только образ абсолютного совершенства, превосходства..., но и основная константа мифопоэтического макрокосма и социальной организации...Ср. 3 сферы вселенной, 3 высшие ценности, божественные троицы...» [10, с.630]. Число 7 характеризует «общую идею вселенной, константу в описании мирового дерева, полный состав пантеона, число сказочных героев – братьев, число дней недели...» [10, с.630]. А число «восемь», по словам М.М. Маковского, является «символом высшего космического равновесия, микро- и макрокосма (важно отметить в этой связи, что математический знак бесконечности – это восьмерка в положении лежа) [9, с.392]. Таким образом, похоже, что герой на подсознательном уровне ищет гармонии, совершенства, равновесия. Числовое выражение возраста главного героя содержит две пятерки, символизирующие единство мироздания, итог божественного создания, по М.М. Маковскому, однако противоречит своей символике, и это также становится своего рода вызовом устойчивым представлениям. Хотя, с другой стороны, именно в этом возрасте Ник задумывается об абсурдности бытия. Главными локусами жизненного пути Билейна становятся «кабинет» (упоминается 18 раз) и «бары» (8 раз), «дом» встречается гораздо реже (всего 6 раз). Билейн мрачно характеризует свою квартиру, в которой прожил пять лет: «Можно сказать, свил гнездо – только ничего не вылуплялось» [5, с.123]. Если рассмотреть этапы движения героя (кабинет – бар – дом – кабинет), то очевидно, что они образуют тот самый порочный экзистенциальный круг, о котором говорилось выше. На этом пути сменяются фазы

«возвышения» и «падения». Едва Ник схватывает Селина, как возникают препятствия: Ника выгоняют из кабинета за арендную неуплату. Ему помогает Леди Смерть: она платит за помещение. Но Ник не успевает ощутить облегчения, потому что появляется букмейкер, который напоминает ему о долге.

Путь героя вполне можно охарактеризовать как круговой лабиринт. А. Голан в книге «Миф и символ» указывает, что построения лабиринтов варьируются от круговых контуров до спиральных или петлеобразных линий [11, с.128-129]. В.Н. Топоров усматривает в пути-лабиринте «особый тип нарочито затрудненного пути», когда человеку, чтобы «найти путь, открыть его, необходимы или сверхчеловеческие способности, ясновидение, высшее сакральное знание, или хитрость и помощь со стороны сочувствующих» [1, с.265]. Путь-лабиринт соотносится, таким образом, со своего рода испытанием и даже инициацией. Однако Ник в ходе расследования кружит по одним и тем же точкам города, натываясь всюду на глухую стену. Свет выхода оказывается призрачным и обманчивым: «Казалось, все дела зашли в тупик» [5, с.70]. Он не может разобраться с текущими делами клиентов, а тут приходит еще один и просит избавить его от Джинни Нитро, инопланетянки. После этого Ник чувствует, что он в тупике: «Я понял, что нахожусь в тупике» [5, с.79]. Размышляя, Ник понимает, что все его сыскные дела как-то увязываются между собой: «Каким-то образом это все увязывалось: космос, смерть, Воробей, жмуры, Селин, Синди, Басс. Но сложить это в единую картину я не могу. Пока что» [5, с.82]. Тупиковость ситуации довлеет над героем: «Я ничего не решил. Все дела на мертвой точке» [5, с.83]. Или: «Я пришел на ипподром к четвертому заезду. Мне нужен был хоть где-нибудь, но успех. Все мои расследования зашли в тупик» [5, с.86].

Пожалуй, ключевыми фигурами на пути Ника Билейна становятся Леди Смерть как персонификация экзистенциальной безысходности и конечности существования, а также Селин. Билейну удается организовать их встречу по просьбе Леди Смерти. Думается, неслучайно герой романа Буковски носит фамилию французского писателя Л.-Ф. Селина – человека, который, по словам В. Ерофеева, становится парадигмой «опасного пути индивидуалистического сознания в XX веке» [12]. Жизнь и поведение Ника, а также цепь удивительных, невероятных и абсурдных событий, участником которых он становится,

представляется прямой аллюзией экзистенциального романа Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи», вышедшего в 1932 году. Как и герои Селина, персонажи книги Ч. Буковски мечутся по лабиринту жизни, то сталкиваясь, то разлетаясь в разные стороны. Их окружают неверные женщины, они вступают в опасные связи, их подстерегает предательство друзей и смерть. Но Бардаму и Робинзон, герои произведения Л.-Ф. Селина, странствуя, вовлекают в спираль своего кружения весь мир: Францию, колонии Африки, Америку и вновь возвращаются в Париж. Однако в силу того, что их пути постоянно пересекаются самым причудливым образом, создается впечатление, словно все происходит на малом участке пространства. Герои же Ч. Буковски изначально привязаны к одной местности – мегаполису, но тем не менее иллюзия расширения пространства возникает вследствие того, что некоторые персонажи «вбрасываются» из различных миров – бытового (Синди), фантомного (Красный Воробей), инопланетного (Джинни Нитро и другие космические пришельцы с планеты Зарос), криминального и т.д. При этом совпадают взгляды Джинни Нитро и Ника на судьбы человечества: будущее землян ужасно. «Черт, смерть кругом, повсюду, – говорит Ник. – Люди, птицы, звери, рептилии, грызуны, насекомые, рыбы – у них никаких шансов. Всем крышка. Я не знал, что с этим делать. У меня испортилось настроение. Понимаете, смотрю на упаковщика в супермаркете, он пакует мои продукты, и вдруг вижу, что он самого себя засовывает в могилу вместе с туалетной бумагой, пивом и куриными грудками» [5, с.77]. Таким образом, в лабиринте находится не один Ник, а само человечество.

Путь героя в романе отражает тупиковое мироощущение. По сторонам «дороги» в романе Ч. Буковски выстраиваются абсурдность бытия, отчаяние, предчувствие общего кризиса общества, культуры, цивилизации, а сам путь ведет в никуда.

### **Цитированная литература**

1. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983.
2. Керлот Х.Э. Лабиринт // Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
3. Литвиненко Т.М. Лабіринт – символ естетики постмодернізму // Всесвітня література. – К., 2004. – №3.

4. Грицанов А.А. Лабиринт // Постмодернизм. Энциклопедия.- Мн., 2001.
5. Буковски Ч. Макулатура // Иностранная литература. – М., 1995, - № 1.
6. Тахо – Годи А.А. Аякс // Мифы народов мира: В 2-х т. – Т.1., 1992.
7. Тахо – Годи А.А. Аид // Мифы народов мира: В 2-х т. – Т.1., 1992.
8. Черноезова Е.Н. Числа, их значения и функции в художественных произведениях // History of English Literature. Практикум для студентов. – М., 1998.
9. Маковский М.М. Число // Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. – М., 1996.
10. Топоров В.Н. Числа // Мифы народов мира: В 2-х т. – Т.2., 1992.
11. Голан А. Миф и символ. 2-е изд. – М., 1994.
12. Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов // [aptechka.agava.ru/statyi/knigi/vlpv/vlpv12a.html](http://aptechka.agava.ru/statyi/knigi/vlpv/vlpv12a.html) - 31k

#### **Анотація**

У статті визначається специфіка життєвого шляху героя роману американського письменника другої половини ХХ ст. Ч. Буковськи „Макулатура” (*Pulp*) як кружляння по лабіринту. Зазначається вплив роману Л.-Ф. Селіна на екзистенційне світосприйняття автора.

#### **Annotation**

The article deals with the peculiarity of life of the main character from the novel *Pulp* by Ch. Bukowski, the American writer of the second half of the 20-th century. The way of the character is determined as whirling in a labyrinth. The novel of L.-F. Celine is marked to have influenced on an existential outlook of the author.

*Стаття надійшла до редакції 12.02.2007*  
*Стаття поступила в редакцію 12.02.2007*



**«ЛИТЕРАТУРА» И «СЛОВЕСНОСТЬ» В СТИХОТВОРЕНИИ  
Б. КЕНЖЕЕВА «СЛОВНО ТЕТЕРЕВ ПЕСНЕЙ ПОБЕДНОЙ...»**

Вслед за С.С. Аверинцевым мы будем рассматривать «литературу» и «словесность» как два принципиально различных пути творчества в слове [1].

Отметим, что в контексте русской культуры XIX-XX вв., при обиходно-языковой синонимии «словесности» и «литературы» и их вариативно-конкурентном существовании в языке, есть две традиции научного их дифференцирования, инспирированные работами В.Г. Белинского [2] и С.С. Аверинцева.

На различии литературы и словесности Белинский выстраивает законченную (и в смысле концептуальности, и в смысле финалистских настроений) историко-литературную концепцию: «Письменность и литература, – пишет он, – относятся еще к словесности и как постепенные моменты ее развития. Другими словами: словесность, письменность и литература суть три главные периода в истории народного сознания, выражающегося в слове. (...) Литература есть последнее и высшее выражение мысли народа, проявляющейся в слове» [2, с. 286]. Конечно, в этом трехфазовом пути развития (словесность – письменность – литература) несложно усмотреть гегелевскую всеобщую модель развития, где каждый последующий этап отрицает предыдущий, чтобы в третьем вернуться к нему на новом, более высоком уровне. Литература для Белинского и оказывается тем синтезом, той вершиной, к которой стремится в своем развитии словесное творчество. Как и гегелевское учение, толкующее о «сумерках культуры», концепция литературного прогресса Белинского отмечена тупиковостью, ведь литературу он определяет не только как «высшее», но и как «последнее» выражение мысли народа.

Называя вершинные произведения литературой, Белинский делает литературу синонимом художественного, а наименование словесность оставляет для текстов рангом ниже; субститутом словесности в текстах Белинского становится беллетристика.

И Белинский, и Аверинцев определяют литературу от обратного, сопоставляя с тем, что, с их исходных позиций, литературой не является, не может носить это имя по сути. Только у Белинского принцип сопоставления – иерархический, а у Аверинцева – скорее диалогический. Для Белинского все, что не есть литература, – недолитература, выражение сознания незрелого, иррационального и антиисторичного. Пафос Аверинцева – в отстаивании инаковости и ценности того, что по существу своему не может быть названо «литературой».

Работа Аверинцева, хотя на это и нет прямых указаний, представляется нам полемичной именно по отношению к «Общему значению слова литература» Белинского. Особый пафос Аверинцева, когда он говорит о том, что «самоуверенный европоцентризм, с легким сердцем делившим народы на «творческие» и «нетворческие», окончательно выявил для нас свою интеллектуальную и нравственную несостоятельность» [1, с.41] – относится к явлению, которое в значительной степени формировалось критическим творчеством Белинского.

Сам стадиальный подход к культурным явлениям (весьма характерный для науки XIX и доброй половины XX века и, может быть, в наиболее показательном варианте обнаруживаемый у Белинского) представляется Аверинцеву не вполне корректным, поскольку навязывает одинаковую модель и критерии принципиально различным явлениям.

Аверинцев обращает внимание на факт, который долгое время проходил мимо внимания исследователей: не всякий текст, имеющий безусловную культурно-эстетическую ценность, является литературой. Назвать литературой какой-либо из библейских текстов не только некорректно, но и несправедливо, потому что это означало бы рассматривать и оценивать его в соответствии с традиционными литературными критериями: жанровой разработанности, авторской оригинальности, стилистического совершенства. Словом, заменить ближневосточный «дух» греческой «буквой» (литература – этимологически от латинского *lit(t)era* – «буква, письмо, надписание»), а значит, обесценивать и уникальность инициативы греков, и ценность опыта Ветхого и Нового заветов. Произведения ближневосточного круга, – размышляет ученый, – можно назвать как угодно: писанием, поэзией, словесностью, но только не литературой в исконном греческом смысле.

Однонаправленная схема развития вербального дискурса, прогрессивного и конечного движения, которую выстраивает Белинский, для Аверинцева оказывается не только мировоззренчески неприемлемой, но и опровергаемой новейшими научными открытиями. В его понимании словесность и литература – не этапы однонаправленного пути. Словесность необходимо не превращается в литературу, достигнув определенного уровня искусства и искусности. Речь идет о двух различных «творческих принципах», как называет их Аверинцев, или, говоря языком современных теоретико-литературных исследований, о двух принципиально не совпадающих стратегиях смыслопорождения (и соответственно дальнейшего бытования и восприятия этих смыслов).

С.С. Аверинцев сопоставляет греческую «литературу» и ближневосточную «словесность» по нескольким вертикально взаимообусловленным параметрам. Для наглядности мы отвлечемся от их конкретной историчности и резюмируем в виде таблицы, по возможности сохраняя особенности авторского словоупотребления:

Литература	Словесность
Осознает себя самозаконной и автономной формой человеческой деятельности	Не выделяет себя из «жизни» как независимое от нее явление, внутрижизненна
Слово о мире	Слово в мире
Текст обладает цельностью, пластической замкнутостью	Текст – «еще одно слово» в длянемся от века разговоре
Автор – «характер», личность, осознающая себя индивидуальность	Автор часто анонимен, лишен «гордыни своего слова»
Благороднейшее занятие пишущего – внеситуативное, незаинтересованное созерцание	Дело пишущего – «делание», движение ко благу
Понятие индивидуального стиля и художественного совершенства крайне важны	Понятия индивидуального стиля и художественного совершенства не первостепенны
Доминанта художественной изобразительности – описание, «экфрасис»	«Гегемония повествования»

«Литература» и «словесность», таким образом, могут теоретически трактоваться как творческие принципы, стратегии порождения и словесного оформления смысла. В концепции Аверинцева учтены и противопоставлены по модусу их реализации многие теоретико-литературные проблемные узлы: статус текста, самосознание автора, соотношение текста и реальности, целеполагание произведения, понятия стиля и доминанты художественной изобразительности.

«Александрийские толмачи не решили непосильной для них задачи синтеза «Афин» и «Иерусалима»; будем благодарны им за то, что они эту задачу поставили. Решать ее должна была европейская культура, и притом всем своим существованием» [1, с.88]. Это заключение статьи Аверинцева задает очевидную и, как представляется, очень плодотворную научную перспективу. Но она, на наш взгляд, до сих пор не получила системного воплощения, предполагающего аналитику художественных произведений нового времени с учетом того, какой из двух важнейших для европейской культуры творческих принципов задействован и доминантен.

Конфликтность между двумя типами творчества, описанными и противопоставленными Аверинцевым, не всегда оказывается «снятой» процессами культурной интеграции «Афин» и «Иерусалима»; она и сейчас еще может быть жизненно актуальной и максимально драматичной в пределах одного художественного сознания. Замечательно демонстрирует это противостояние стихотворение Бахыта Кенжеева «Словно тетерев песней победной...» [3, с.122].

Словно тетерев, песней победной  
развлекая друзей на заре,  
ты обучишься, юноша бледный,  
и размерам, и прочей муре,  
за стаканом, в ночных разговорах  
насобачишься, видит Господь,  
наводит иронический шорох –  
что орехи ладонью колоть,  
уяснишь ремесло человечье,  
и еще наостришься, строка,  
обихаживать хитрою речью  
неподкупную твердь языка.

Но неожиданное что-то случится  
за границей той чепухи,  
что на гладкой журнальной странице  
выдавала себя за стихи.

Что-то страшное грянет за устьем  
той реки, где и смерть нипочем, –  
серафим шестикрылый, допустим,  
с окровавленным, ржавым мечом,  
или голос заоблачный, или...

Сам увидишь. В мои времена  
этой мистике нас не учили –  
дикой кошкой кидалась она  
и корежила, чтобы ни бури,  
ни любви, ни беды не искал  
испытавший на собственной шкуре  
невозможного счастья оскал.

Смысловое членение стихотворения – до «катастрофы» и после – закономерно обозначается упоминанием границы: «Но неожиданное что-то случится/ за границей той чепухи...». Граница в стихотворении – тот водораздел, переоценка, после которой стихи в журнале (заветном «толстяке») – более не являются предельным творческим достижением, становятся «чепухой». Однако «граница» здесь не только биографическая веха. Граница журнальной либо книжной страницы – это та самая автономность, принципиальная и осознанная отделенность литературы от жизни, которую Аверинцев называет конститутивной чертой «литературы» греческого типа. Эта отделенность от «всего, что не есть она сама», обуславливает взгляд и оценку со стороны, с собственно «литературной» точки зрения, дает осознавшему собственную авторскую индивидуальность богатые познавательные-изобразительные возможности, обеспечивает непрерываемую и безопасную «внеаходимость» (цитируя стихотворение, переносит «за устье той реки, где и смерть нипочем»).

Обе условно выделенные нами части стихотворения отмечены прозрачными реминисценциями из русской поэзии. Они структурно симметричны (существительное+прилагательное) и совершенно отчетливо противопоставлены. В первой части ироничное обращение «Юноша бледный» отсылает нас, конечно, не только к самому программному стихотворению Брюсова [4, с.38], но к поэтико-риторической убежденности, что поэзии можно и

должно учиться (перенимая опыт других посвященных, «принимая лиру» или «три завета»); что ею можно и нужно «овладеть» и что она есть «ремесло», пусть и священное, или даже «святое». Несмотря на более раннее греческое утверждение «поэтами рождаются, ораторами становятся», появление поэтик, теоретической рефлексии над литературным творчеством как раз и указывает на то, что отныне литератору необходима профессиональная школа и соотнесение собственной поэтики с тем, что было написано до него, необходима авторефлексивность.

Рассматривая более пристально рекомендации Брюсова юному поэту, мы видим, что они вполне изоморфны принципам «литературы» греческого типа, как их понимает Аверинцев. «Поклоняйся искусству, / только ему, безраздумно, бесцельно» вполне соответствует греческому феномену выделения литературы из реальности быта и культа с последующим взятием литературой на себя некоторых религиозно-культовых функций. «Сам же себя возлюби беспредельно» не противоречит осознанной греками авторской «характерности», т.е. собственной, прежде всего стилистической, непохожести. «Только грядущее – область поэта», может быть, наименее соответствует греческому типу творчества, поскольку «литературное» мышление все-таки ориентировано на «здесь и теперь», оно скорее мифологично, нежели исторично, в отличие от «осевой» (пользуясь терминологией К. Ясперса) устремленности «словесности».

Таким образом, в первой части стихотворения Б. Кенжеева некому ученику-адресату иронично (а язык поэзии конца 20 века в большинстве случаев обретает серьезность, только ерничая и иронизируя; это даже не парадокс, а данность) предлагается греческая поэтическая «пайдейя», делание себя, делание из себя поэта.

Каковы основные правила и умения, которые кенжеевскому «юноше бледному» необходимо усвоить и приобрести? Они традиционны:

1. ритмика-метрика-строфика («...и размерам, и прочей муре...»),

2. эстетически остраненная позиция («наводить иронический шорох...»),

3. и наконец, самое, по-видимому, сложное и трудно приобретаемое – «обихаживать хитрою речью неподкупную твердь языка...».

Как истолковать последнее? Учитывая опыт философии языка, мы можем осторожно предположить, что законы языка онтологичны, укоренены в бытии и не очень-то поддаются авторским (вернее сказать, литературным) «фантазии» и «воображению» в обход их. Образ этот – «неподкупная твердь языка» – на наш взгляд, замечателен. Однако овладение «ремеслом человеческим» позволяет, оказывается, изыскивать какие-то окольные пути и возможности, «обихаживать хитрую речь/ неподкупную твердь языка», как сказано у Кенжеева. (Или, как говорит полувоображаемый поэт Кончеев в набоковском «Даре», «слова провозят нужную мысль контрабандой» [5, с.304]).

Отчего речь «хитрая»? Предположения могут быть различны («хитрая» = изощренная и т.п.). На наш взгляд, «хитрая» речь – и есть собственно литературная (в греческом понимании) речь, функционирующая по автономным литературным законам. Речь, иначе говоря, «вымышленная», речь, собою создающая вымышленные мир и смысл, fiction, «прекрасную иллюзию». Ведь именно вымысел, иллюзивность, фикциональность долгое время считались, и отнюдь не без резонов, основанием специфики художественной литературы.

Что происходит в стихотворении Кенжеева далее, после совершившегося и, очевидно, не такого уж сложного овладения «техникой» и законным следствием этого – стихами в журнале? Нечто не только «нежданное», но и небезопасное: «Что-то страшное грянет за устьем/ той реки, где и смерть нипочем...» Случается что-то катастрофическое, не предполагаемое литературными условиями игры – ведь автор «вненаходим» для им написанного, то есть его-то собственному, внелитературному бытию ничего не угрожает, он недосягаем, укрыт «за устьем той реки, где и смерть нипочем». Катастрофа и заключается в том, что выясняется: это не так, какие-то не «литературные», а «жизненные» испытания ждут не вымышленного героя, а собственной персоной автора («сам увидишь...», «испытавший на собственной шкуре...»). «Внутрижизненность», характерная для «словесности» и принципиально невозможная для «литературы», – так можно назвать это смешение и смещение литературных и жизненных пределов.

И здесь-то, в качестве предвосхищаемого испытания, и вспоминается «Серафим шестикрылый, допустим, с окровавленным, ржавым мечом...».

Это вторая явная реминисценция в стихотворении Кенжеева, и она опять-таки отсылает не только к пушкинскому «Пророку» самому по себе, но к противостоящей «литературе» творческой традиции, для которой поэзия – не профессия и не техника (то есть то, что можно по собственной воле как приобретать, так и отчуждать), а способ бытия. И нет и не может быть никакой безопасной отчлененности того, чем является твое слово, от того, что есть твоя жизнь. Пророк – библейский тип творца, тип творца «словесности» («пророк» и «литератор» – слишком явные и конфликтные антиподы). Пророчество явно противопоставлено у Кенжеева «ремеслу человечьему», так же как в концепции Аверинцева «внутрижизненная» словесность в своем внешнем целеполагании полярна литературе, «противостоящей всему, что не есть она сама» и имеющей собственную цель в себе самой.

Творческие принципы «литературы» и «словесности» в стихотворении Кенжеева очень наглядны, так же как нагляден и даже – изнутри поэтического мира стихотворения – неизбытен их конфликт. Ведь стихотворение завершается ощущением полной опустошенности и растерянности, даже, пожалуй, утраты ориентиров, отчего и возникает кощунственно-оксюморонный «невозможного счастья оскал». Называется и причина этого (с точки зрения героя) – непригодность литературных навыков и отсутствие навыков, альтернативных литературным: «В мои времена/ этой мистике нас не учили...». Времена, как мы понимаем, имеются в виду совершенно конкретные – советские (Бахыт Кенжеев родился в 1950 году), когда под «мистикой» расширительно понималось все, что не объясняется с позиций диалектического материализма. Другой вопрос, что «научить» или «научиться» быть пророком невозможно: здесь иная инициация и иной путь. Но это выходит за рамки того, что названо в стихотворении, – замены одного творческого принципа («литературы») на кардинально иной («словесности»), приводящей к подразумеваемой биографической катастрофе.

На конференции «Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы», где доклад был прочитан, возник вопрос, нет ли в стихотворении Б. Кенжеева метрических аллюзий на поэзию Некрасова. Действительно, трехсложный размер (в данном случае –



Ан 3) традиционно считается «некрасовским» и, при желании, можно было бы провести параллели с произведениями Некрасова, затрагивающими тему поэта и поэзии. Вместе с тем, по нашему убеждению, ритмические аллюзии гораздо менее доказательны, нежели лексические, которые мы интерпретировали выше. Реминисцентная природа последних не может вызывать сомнений, тогда как ритмическое совпадение с той или иной степенью вероятности может быть отсылкой к другому поэту, но может оказаться и ритмической стихией, захватившей поэта «автономно», т.е. вне зависимости от ассоциаций со смежными поэтическими контекстами. Приверженность самого Б. Кенжеева традиционным размерам, в особенности анапесту, отмечена, в частности, составителями антологии «Современные русские поэты» [3, с.119]

### Цитированная литература

1. Авринцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Авринцев С.С. Образ античности. – СПб., 2004.
2. Белинский В.Г. Общее значение слова литература // Белинский В.Г. Избранные эстетические работы: В 2-х т. – М., 1986. – Т.1.
3. Кенжеев Б. «Словно тетерев песней победной...» // Агеносов В., Анкудинов К. Современные русские поэты. – М., 1998.
4. Брюсов В. Избранное. – М., 1991.
5. Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. – Т. 3.

### Анотація

У статті розглянуто протистояння творчих принципів «літератури» та «словесності» (як їх трактує С. С. Аверінцев) в свідомості ліричного героя Б. Кенжеєва.

### Annotation

The internal conflict of the poem «*As if the blackcock by a song of a victory...*» by B. Kenzheev is interpreted as an opposition of two fundamental creative principles – «literature» and «slovesnost» (according to the concept of S. Averintsev).

Стаття надійшла до редакції 5.02.2007  
Стаття постуила в редакцію 5.02.2007

## ФІЛОСОФСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО (СЛОВАЦЬКИЙ КОНТЕКСТ)

Дослідження літературознавчої спадщини Дмитра Чижевського сьогодні – це складне міждисциплінарне завдання, розв'язання якого, напевне, не буде однозначним і остаточним ще довго. Воно передбачає вивчення окремих ділянок літературознавчих праць Д.Чижевського не лише у відповідності до загального наукового спрямування та водночас до окремих наукових проєктів дослідника. Це завдання передбачає також здійснення еквілібристичної роботи на грані кількох гуманітарних дисциплін – філософії, історії, культури, літератури та славістики, тобто, це вимагає глибокої компетенції сучасного дослідника не лише у *Geistesgeschichte* – «дисциплінах, що їх ототожнювали з самим Чижевським» [1, с. 183].

Відомо, що наукове визнання Д.Чижевський отримав як історик філософії, зокрема як автор праці «Гегель і французька революція» (1928) та «Гегель в Росії» (1934). Ще задовго до цього, рекомендуючи молодого історика філософії для викладання в Галле (Німеччина), Е.Гуссерль писав: «захоплений гегеліанством». Численні наступні дослідження рецепції філософії Гегеля у слов'янському світі лише закріпили за Д.Чижевським авторитет історика філософії, гегеліанця. Обговорення «Історії української літератури» Д.Чижевського закріпило у літературознавстві навіть певне кліше «Чижевський-гегеліанець», що обговорюється і дотепер (І.Фізер, 2005\*). Проте, на наш погляд, рекомендація Гуссерля, численні праці Чижевського про філософію Гегеля чи її особливості у культурній спадщині окремих слов'янських народів ще недостатньо, щоб говорити про філософське літературознавство Д.Чижевського. Натомість, про це дозволяє розпочати дискусію і поставити питання той факт, що на основі літературних творів письменників слов'ян і через них Д.Чижевський намагався віднайти, проаналізувати і вписати у канву європейської культурної традиції світогляд окремих слов'янських народів, віднайти

---

\* Фізер І. Про гадане гегеліанство Дмитра Чижевського в його «Історії української літератури» // Магістеріум: Літературознавчі студії. Випуск 21. – Київ, 2005. – С.54-56.

парадигму їх мислення і визначити її особливості. Оскільки розглядати цю проблему окремо від контексту історико-філософських досліджень Д.Чижевського неможливо, то ми зупинимося на детальнішому розгляді «першої великої теми» дослідження українського вченого – філософсько-літературного вивченню словацької духовної історії.

«Нові дослідження словацької духовної історії. Частина I-II.» – так називалися два розділи великої оглядової праці Д.Чижевського надрукованої у *Zeitschrift für slavische Philologie* (1938, 1940), предметом вивчення яких була словацька література від доби Бароко до Реалізму, філософська думка, явища культури та історії Словаччини – країни, що в силу своєї історії опинилася на перехресті не лише культурних парадигм західної (германської) та східної (слов'янської) Європи, але і релігійних світоглядів (протестантизму та католицизму). Саме культурний феномен такого невеликого слов'янського народу як він проявився у філософській думці Словаччини середини ХІХ ст. став предметом глибокого вивчення Чижевського-філософа у літературній спадщині окремих словацьких романтиків.

Найяскравішими свідченнями філософського підходу Д.Чижевського до словацької духовної історії є його дослідження опублікованих та рукописних, не-філософських праць Людовіта Штура (1815–1856) та Петера Забоя Келлнера-Гостінського (1823–1873), опрацьованих в архіві Матиці словенської під час перебування в Словаччині в 1930-х рр. Дослідника філософії Гегеля та її впливу на слов'янський світ не могло залишити байдужим словацьке гегеліанство, яке часто подавалось сучасниками Д.Чижевського як послідовне повторення ідей Гегеля Штуром та його послідовниками. Це спонукало Д.Чижевського до самостійного, коректного висвітлення філософської позиції гегеліанства, інтерпретації думок Штура та визначення унікальності його світогляду. Відповідно до цього і особливості словацького національного філософського мислення, оскільки Штур належить до тих харизматичних постатей, котрі залишають глибокий слід у культурі свого народу, а у словацькій без нього не можна говорити ні про розвиток словацької літературної мови, ні поезії, ні політики, ані теології.

*«Хто займався історією людської думки, той знає, наскільки важливими у творах якогось мислителя є ті місця, де він говорить про щось інше, а попри те вживає свої головні поняття і при цьому вживанні мусить їх сам пояснювати, висвітлювати й інтерпретувати. Так само справа стоїть і у Штура»,* зазначає Д.Чижевський на перших

сторінках своєї монографії “Štúrova filozofia života” (Bratislava, 1941) [2, с. 20]. Це зауваження стає особливо важливим для розуміння роботи здійсненої Д.Чижевським, коли згадаємо, що свою спробу «філософської інтерпретації соборної спадщини Штура» дослідник робить на основі кількох праць науково-публіцистичного характеру, а саме «Словацьке наріччя», «Голос проти голосів», «Життя приватне і суспільне» та «Не залишаймо один одного!» та «Життя народу» (при чому не таких відомих і знаних як «Старий і новий час словаків» та «Слов'янство та світ майбутнього»<sup>\*</sup>).

У інтерпретації філософського мислення Штура Чижевський ще раз підтверджує свій авторитет історика філософії, і гегеліанство тут має той статус, який воно посідає у історії філософії. Д.Чижевський залишається істориком філософії, який володіє фактажем і на перше місце ставить адекватне зіставлення понять філософії Гегеля з філософськими поглядами Штура, а також таким, що базує свої судження на надзвичайно глибокому знанні архівних матеріалів історико-біографічного характеру. Монографія складається з двох розділів «Кілька основних понять мислення Штура» та «Штур і Гегель», коментарів та додатку. Поняття «життя» як основне поняття філософської системи мислення Штура, Чижевський структурно і послідовно розкриває, розглядаючи детально функціонування поняття життя та духу у працях Штура. Відповідність філософської системи Штура до Гегелевої він доводить на основі зіставлення понять «життя», «абстракція» і «діалектика», що знову ж таки робить з педантичною точністю. Для прикладу подаємо структуру понять монографії.

#### I – ЖИТТЯ:

1) види (вище життя – духовне, літературне, суспільне, національне; нижче життя – протилежне вищому);

2) ознаки життя (життя як різновид руху, як «різноманітність у цілому», як здатність розвиватися; як здатне знаходити вираження назовні, як самостійне самотворче (таке, що розвивається само з себе), як духовне);

---

<sup>\*</sup> Чисто літературознавчу компаративістичну працю на основі цих двох творів Д.Чижевський написав пізніше під назвою «Мицкевич, Штур і Краль» (1953).

3) вживання поняття життя (що застосовується до всіх сфер життєдіяльності людини – мовознавство, література\*, педагогіка, етика, суспільство, релігія);

4) філософія історії Штура (до історії належать ті народи, що мають культурний розвиток; основа історичного процесу у перемозі християнства; «*вся історія – це тільки майбутність*»), при чому спостерігається конкретний характер мислення;

II – ДУХ:

1) дух – «основа речей», здатний змінюватися, дух, що живе в житті – чим більше духу, тим більше життя; дух, що проявляється; володіє єднальною силою; «*дух не потребує великих людей, щоб виявити свою волю в життя*»; дух ототожнюється з Богом;

2) ціле і частини (єдність – ознака духовного життя; єдність потребує розмаїтості);

3) критерії єдності – формальні, природні, мова, самосвідомість, воля, свобода, любов (слов'янське єднання): «ціле

---

\* Поняття життя Штур застосовує до всіх сфер життєдіяльності людини. Д.Чижевський звертає увагу на наступні: мовознавство, літературу, педагогіку, етику, суспільну діяльність, релігію. При цьому, Чижевський наголошує на тому, що це філософське вживання поняття життя у Штура є ніби прихованим, тому часто звертає увагу на складності, пов'язані з формулюванням саме філософської основи тих думок. Наприклад, у літературознавчих питаннях Штур теж звертається до поняття життя, говорячи найперше про поезію. Він вважає поезію прихистком для слов'ян, оскільки поезія відживлює, наповнює їх духом для нових звершень. Завдання поетів тут – поринути в життя народу, пропустити через власний внутрішній світ, і повернути його назад в «облагородженому вигляді», бо поети «є тим духовним явищем, в якому сходяться й з'єднуються надії й уявлення народу; без такої концентрації не може розцвісти вище народне життя». Тому Штур заперечує той різновид романтизму, який розвинувся у західноєвропейських літературах, а зокрема байронізм, вважаючи його невластивим слов'янському світові. Для слов'ян характерним, за Штуром, є тісний зв'язок життя і поезії: «Життя є поезією, і поезія є життям». З цією думкою, зауважує Д.Чижевський, можна зустрітися і в наступних працях Штура: «Про народні пісні і оповідання слов'янських племен», «Історико-естетичні лекції», «Лекції з історії слов'ян», «Лекції про слов'янську поезію».

існує для частини лише для того щоб вони в тому цілому могли жити»;

4) суперечності (дух розвивається: «суб'єктивний дух» (людська душа) – «об'єктивний» (людські спільноти) – «абсолютний дух» (культура), де за Гегелем: мистецтво – релігія – філософія, Штуром: релігія – мистецтво – філософія, на межі між об'єктивним і абсолютним дух вступає до часу, але в філософії історії Штура нема боротьби, натомість історія є розвитком і зростанням);

5) пізнання (з огляду на поняття життя: для особистості – це етика, для народу – національний обов'язок, для людства – повинність світової історії. Пізнання індивіда уможливило життя самого суспільства, самосвідомість народу уможливило його позицію в світовій історії); знання – це щось вище, тобто це служіння духу, участь в духовному житті, оскільки до самоусвідомлення приводить дух. Звідси самопізнання індивіда є теж його релігійною повинністю (пізнаємо те, *«що Бог на полі словацькому благословив»*). Це пізнання спрямоване до всіх форм життя і живого; метод пізнання Штура - це надання переваги безпосередньому пізнанню того, що *«є в самому житті і що в ньому можна знайти, перед життям, захарашеним готовими формулами, посиланнями на традицію...»*

У результаті детального аналізу філософських понять на основі різних праць Штура та зіставлення їх з поняттями філософської системи Гегеля Д.Чижевський бачить розвиток Штура як філософа наступним чином: світогляд Штура формується в присутності одночасно двох традицій просвітницького раціоналізму і романтизму, які не відповідали потребам словацького народу. Раціоналізм – космополітичний, що в кінцевому результаті вело б до мадяризації словаків, романтизм акцентував «велике минуле», що теж не відповідало позиції словаків у ході історії. Це штовхав Штура *«на пошук і випрацювання світогляду, який би виходив за межі обох розшарених духовних течій»* [2, с. 88]. Гегеліанство, з яким Штур зустрічається в Галле в особі своїх вчителів, мало важливу характеристику, оскільки *«це було поєднання філософії з галузями, які його вельми цікавили: з історією, політикою й теологією»* [2, с. 89], що дозволило йому в майбутньому практикувати те ж саме. Проте, найважливіше було те, що тут, в Галле, Штур знайомиться з працями Гегеля безпосередньо. Але

діалектичний принцип Гегеля він не переймає, як і недооцінює роль спротиву для розвитку: *«Найважливіші елементи гегелівського світогляду, які виступають тепер у Штура, є відходом від «абстракції» і прихилення до «конкретності»»* [2, с. 90]. Після повернення до Братислави, і з конкретними політичними завданнями перед собою, Штур втрачає симпатію і до романтизму. Так виникає поняття «життя», яке є відмінним від поняття «конкретності» у Гегеля. Штур також обминає вчення Гегеля про суперечність та про примат держави, але того що залишається *«з філософії Гегеля, є достатнім для того, аби Штура можна було назвати «гегеліанцем»* [2, с. 90]. Д.Чижевський спеціально підкреслює, що у філософії Штура завжди присутні два мотиви, які не співпадають з Гегелем: національна самосвідомість і дослідження мови. Світогляд Штура, на думку Чижевського, мав два зломи: між 1843-1846 рр., коли він познайомився з працями Гегеля, та після 1848 року, коли було написано твір «Слов'янство та світ майбутнього».

Іншим прикладом «присутності» Чижевського-філософа у аналізі власне літературної спадщини є інтерпретація творів Петера Забоя Келлнера-Гостінського, учня Штура, представника містичного крила словацького романтизму. У розвідці «Петер Забой Келлнер-Гостінський – філософ» Д.Чижевський показує, як переломлюється німецька класична філософія через світоглядну призму дещо меншого представника словацького літературного романтизму. У даному випадку показовими є спроби Чижевського прочитати Келлнера-Гостінського як філософського словацького письменника епохи романтизму.

Вчений звертає на себе увагу на теорію пізнання Келлнера-Гостінського. Її Чижевський визначає як інтуїтивізм, схожий на вчення Шеллінга про «інтелектуальні погляди», але не тотожний, оскільки «інтуїцію» (videnie) він протиставляє «спогляданню» (hľadenie), яке є складовою частиною «бачення» (videnie), що є *«знання про те, що є, що було і що повинно бути»*. «Бачення», за Келлнером-Гостінським, об'єднує всі моменти пізнання (через чуття і розум), а знання – це свідомість не обмежена сферою духу, а така, що відкриває вхід до нової дійсності. Для створення справжньої («слов'янської») науки (наука у Келлнера-Гостінського вживається як синонім «філософії») людина має задіяти обидві пізнавальні сили – розум і чуття. Оскільки у творах Келлнера-Гостінського точнішої філософського вчення розгледіти не вдається, Д.Чижевський вважає цю теорію *«утопічною»*

програмою», у якій «звучить романтична туга за «цілісним знанням», а наголос Келлнера-Гостінського на те, що ««бачення – знання» повинно примирити віру (одкровення) і знання (науку)» та неодмінно привести до дії, трактує як романтичний мотив «живого знання». Проте простежити спорідненість «інтуїтивізму» Келлнера-Гостінського з відповідними пізнішими (наприклад, російськими) напрямками Д.Чижевський вважає неможливим через невизначеність самої програми Келлнера-Гостінського.

Свою належність до романтики у широкому значенні – романтики як форми буття християнського народу – засвідчує Келлнер-Гостінський, на думку Чижевського, у коментарі останніх рядків «Фауста» Гете, поданому в листах 1950 року до «однієї дами». У цій інтерпретації Чижевський вбачає спосіб, у який словацький поет виклав свою філософію історії: «Обидві частини «Фауста» Келлнер-Гостінський розглядає як опис шляху до Бога з боку окремої людини (I-а частина), і цілого людства (II-а частина). В двох частинах борються природа і дух. Суб'єктивне і об'єктивне, вічно-жіноче і чоловіче начала. Вони приходять до примирення і до Бога. Але поезія про ідеал всієї «цілої» людини залишається завданням для «слов'янського поета», якого чекають.» [3, с. 90] Інші деталі філософії історії знаходить Д.Чижевський у творі «Світоглядна наука» (*Vidboslovie*) Келлнера-Гостінського: йдеться про роль народів у історичному процесі. Гостінський «наголошує, що жоден народ після виконання своєї місії не зникне з світової сцени, він залишиться моментом ... історичного і культурного розвитку» [3, 90]. Роль слов'ян у тому, що вони цінують «добро», покликані здійснити і здійснять його, але доля слов'янства неоптимістична: «слов'янські народи вмирають і знову постають» [3, с. 90]. Духовно-історичний розвиток він бачить інакше, ніж Гегель (зрештою, інакше, ніж Штур): об'єктивний рух іде від мистецтва через знання до релігії.

Аналіз різних варіантів твору «Світоглядна наука» та ряду філософських фрагментів змушує Д.Чижевського оцінити роботу Келлнера-Гостінського з точки зору історії філософії – лише перерахунок імен філософів, твори яких опрацьовував словацький письменник, складають сторінку статті Чижевського. Власне цю підготовчу роботу Келлнер-Гостінський здійснював для того, щоб написати «Світоглядну науку»: перша частина – історія магії та мистики в стародавньому світі, друга – історія «бачення», третя – передісторія «бачення» в слов'янському світі. При цьому, за



твердженням Д.Чижевського, він намагається пояснити явище магії в душі романтичної психології, «він займається граничними явищами психологічного життя, які також цікавлять романтиків» [3, с. 90]. Пов'язаною з романтичним уявленням, що природа чекає на своє визволення як людина після гріхопадіння (і буде визволена слов'янами), бачить Д.Чижевський також ідею дуалізму Келлнера-Гостінського (протистояння божественних і природних сил; природа уявляється як боротьба протилежностей, зміна). Єдність природи для Келлнера-Гостінського здійснюється через те, що є «світова душа», а «світова душа» для нього ідентична з «Дівою Софією».

Наведені два приклади філософської інтерпретації літературних творів словацьких письменників Д.Чижевським, на наш погляд, є подібними в тому, що вчений розмежовує при інтерпретації сферу філософії і літератури, намагаючись чітко простежити філософські моделі німецьких філософів в канвах художніх творів та показати на їх фоні оригінальність словацького філософствування. Відмінним є все ж те, що у випадку Келлнера-Гостінського Д.Чижевський намагається «виправдати» філософську недовершеність письменника тяжінням до романтичних світоглядних доміант. У випадку Штура, Д.Чижевський вичленює філософський каркас з різнорідних творів Штура, у яких той нібито «розчинений», і ставить філософське мислення як вихідну позицію світогляду Штура, тим Д.Чижевський і пояснює такий значний вплив останнього на своїх сучасників та послідовників.

Те, що Д.Чижевський побачив у творах Штура приховану філософську систему, було певною несподіванкою для самих словаків. Про це свідчать рецензії на монографію Йозефа Дієшка, Ігора Грушовського, Вери Горватової, Яна Мартака. З відомих на сьогодні чотирьох рецензій на «Філософію життя Штура» можна зробити висновок, що діалог Чижевського-філософа зі словацькими колегами складався по-різному: від звинувачення Чижевського у фальсифікації філософської системи Штура до визнання важливості монографії для наступних літературознавчих досліджень. Так наприклад, Й.Дієшка висвітлення Д.Чижевським «оригінальності філософствування Штура», що полягає у «вигворенні власного філософського синтезу» на основі думок Гегеля, вважає сильною стороною книги, але зауважує, що «виключно з філософського погляду, авторові доведення [існування філософської системи Штура – О.Б.] є лише *quasi per analogiam*» [4, с. 122-125]. В.Горватова у своїх оцінках є дещо різкішою: «Проф. Чижевський вибрав з Штурових статей всі вирази,

що стосуються життя і сконструював з них систему так званої філософії життя», «з книги складається враження, що Чижевський сам не знав як собі порадити з усіма неясностями і суперечностями, котрі є в Штуровій філософії, що допустився тої помилки, на котру вказував гегеліанцям і від якої очищує Штура: що поступав згідно наперед приготовленої схеми, до якої цю досліджену реальність прикладав. Врешті, він мусів бачити слабкість Штура як філософа, тоді чому ставить нам його на місце, яке йому у філософській драбині не належить, і на якому ми самі не хочемо його мати?» [5, с. 16]

Водночас Я.Мартак пише наступне: «...всі духовні прояви цього покоління (штурівців – О.Б.), і література виростили з філософських поглядів Штура та його приятелів. До кінця тут і не йде мова лише про епізод культурного словацького розвитку, а про дуже важливу віху в тому розвитку, про добу, яка має значення епохи і у розвитку літератури». Або: «Особливо звернемо увагу, що Чижевський виправляє тут багато помилок, допущених у сучасній літературі з цього предмету, і то не лише у Пражака, але і у словацьких дослідників (найбільше у Мілана Годжі). Оскільки тут мова йшла про тези, які частим повторенням вже повністю автоматизувалися, і їм піддавалися навіть люди, котрі мали до Штура зовсім позитивне ставлення, новий погляд Чижевського і його інтерпретація Штурових філософських думок має для нас тим більше значення, що в майбутніх дослідженнях цього предмету неправильні погляди будуть вже виправлені» [6, с. 395-399].

Така рецепція «Філософії життя Штура» наштовхує на думку, що інтерпретації Д.Чижевського займають проміжне положення між чисто філософськими і чисто літературознавчими інтерпретаціями певних явищ у історії словацької літератури, тобто творів знакових постатей словацької літератури. Водночас, можливим «несприйняттям» такого літературознавства було і те, що філософське літературознавство Д.Чижевського, доволі відрізняючись від філософського літературознавства Р.Інгардена чи М.Бахтіна, не могло бути прийнятим без попередньої дискусії (котрій у даному випадку завадила Друга світова війна, а потім цілеспрямована політика замовчування). Не відбувається подібна дискусія і сьогодні, коли літературознавство часто послуговується філософією (наприклад, М.Гайдеггера, К.Ясперса, Г.-Г.Гадамера) для інтерпретації літературних творів, і це застосування почасти вже є традиційним, хоч і не завжди органічним.

На наш погляд, поєднання філософа і літературознавця в особі Д.Чижевського є органічним і навіть інколи показовим, і вивчення спадщини Д.Чижевського повинно базуватися з урахуванням цієї органічності.

### Цитована література

1. Грабович Г. Дмитро Чижевський: наука, історія, ідентичність / Грабович Г. Тексти і маски. – Київ, 2005.
2. Чижевський Д. Філософія життя Штура / Чижевський Дмитро. Том 3. – Київ, 2005.
3. Tschizewskij D. Peter Zaborj Kellner-Hostinsky – ein slowakischer Philosoph // Südost-Forschungen, 1957, 16.
4. Dieška J.D. Dimitrij Čiževskij: Štúrova filozofia života. Kapitola z dejín slovenskej filozofie. SUS. Bratislava 1941. Strán 122. Po Ks 68. // Pedagogický sborník, 1941.
5. Horváthová V. O Ludovíta Štúra. Niekoľko dodatkov k referátu I.H. o knihe prof. Čiževského „Štúrova filozofia života“ // Elán, maj 1941, č.9.
6. Martak J. Univ.Prof.Dr.Dimitrij Čiževskij: Štúrova filozofia života. Kapitola z dejín slovenskej filozofie, v: Slovenské Pohľady, 1941.

### Аннотация

В статье ставится вопрос о философском характере литературоведческих работ Дмитрия Чижевского. Автор доказывает возможность определения литературоведения, предложенного Д.Чижевским, как философского на примере его работ о словацких писателях-романтиках – Людовите Штуре и П.З.Келлнере-Гостинском.

### Annotation

The article deals with the Dmytro Čyževskýj's works on Slovak literature of philosophical character. Analyzing D.Čyževskýj's monograph *Štúrova filozofia života* and an article *Peter Zaborj Kellner-Hostinsky – ein slowakischer Philosoph*, the author introduces in connection with D.Čyževskýj's approach to literature a new definition of it – philosophical literary criticism.

Стаття надійшла до редакції 15.12.2006  
Стаття поступила в редакцію 15.12.2006

### РАЗДЕЛ 3. ДИАЛОГ И КОММУНИКАЦИЯ

УДК 808.2-085(082)

Сахарова О.В.

#### РЕАЛИЗАЦИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В СТАТУСНО-ОРИЕНТИРОВАННОМ ДИАЛОГЕ

На протяжении многовекового развития языкознания предмет науки определялся по-разному: то с акцентом на саму систему языка, то как характер, способ реализации данной системы.

Антропоцентрическая сущность языка, отмеченная еще на начальных этапах развития науки, стала доминирующим критерием в исследованиях современной лингвистики, что обусловило активный интерес к «человеку говорящему». Изучения репертуара используемых языковых средств в различных коммуникативных актах не только предопределило постепенное становление смежных наук (психолингвистики, социолингвистики, лингвистической жанрологии и др.), но и представило новые лингвистические направления, категории, понятия, концепты.

Особое место в этом плане занимает квалификация феномена языковой личности, которая, по определению Ю.Н.Караулова, рассматривается как «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов)...» [1, с.3], т.е., являясь непосредственным участником коммуникативного взаимодействия, отражает модели сознания, мышления, психологические особенности, социальные параметры, присущие ей в выборе определенных языковых формул. Отмечая, что «интерес к языку есть в то же время интерес к самому человеку, ибо важной характеристикой человека является то, как он использует язык.», К.Ажеж предлагает ввести понятие «психо-социального субъекта высказывания» [2, с.225], акцентируя внимание и на социальной обусловленности речевого портрета говорящего.

Многоплановость и многовекторность коммуникативного взаимодействия были систематизированы в рамках теории лингвистических жанров, классификация которых была разработана Н.Д.Арутюновой, А.Вежицкой, В.В.Демьянковым, Т.В.Шмелевой и др., основанная на идеях и концепции М.М.Бахтина. Лингвистическая жанрология исходит преимущественно из осмысления ком-

муникативной ситуации, ее смысловой завершенности и ролей говорящих, что предопределяет выбор речевых средств. Прагматическая классификация речевых жанров Н.Д.Арутюновой (информативные, прескриптивные, обмен мнениями, выяснение отношений, праздноречевые жанры), Т.В.Шмелевой (информативные, оценочные, перформативные, императивные), и А.Вежицкой представляют различные грани коммуникативного бытия человека, реализующего себя как языковая личность или же психо-социальный субъект высказывания.

Однако речевое поведение говорящего субъекта в рамках определенного жанра свидетельствует скорее о речевой компетенции, нежели о глубинных личностных качествах, предопределяющих выбор языковых средств.

Наиболее сложным и дискуссионным вопросом изучения языковой личности является определение доминирующих психологических или же социальных характеристик, обуславливающих адекватное речевое поведение в рамках тех или иных жанров. Критерием анализа языковой личности выступает преимущественно индивидуальный лексикон, что, в частности, подробно представлено в работах А.А.Залевской [3]. Значимым в некоторых интерпретациях представляется гендерный фактор, определяющий особенности функционирования говорящего человека [4; 5].

В различных ракурсах разрешаются ряд наиболее значимых проблем: выявление закономерностей трансформаций языковой системы в речи говорящих, определение связи между репертуаром языковых средств при порождении высказывания и глубинной смысловой структуре личности.

Немаловажным фактором является также дискурсивная обусловленность речевого общения. Согласно концепции В.И.Карасика, наиболее характерными проявлениями языкового бытия говорящего выступают личностно-ориентированный и статусно-ориентированный дискурсы [7]. Характер коммуникативных процессов определяется, как известно, путем взаимодействия самих коммуникантов и их отношения к теме, предмету обсуждения.

В личностно-ориентированном дискурсе преобладает внимание к самим участникам общения, тема, предмет разговора представляется производной, порождаемой характером взаимоотношений коммуникантов. Личностно-ориентированные дискурсы отражают такую речевую среду, где наиболее полно и многоплано-

во может проявить себя языковая личность. Предметом, содержанием актов общения становится не только и не столько информативная сторона сообщений, но и ее соотношение со смысловыми структурами коммуникантов.

Разумеется, личность говорящего более полно раскрывается в личностно-ориентированном дискурсе, где активизируются модальные смыслы, целевые установки, где показательным является индивидуальный лексикон говорящего, характер его реализации. Весь многоплановый и сложный комплекс межличностных отношений реализуется именно в личностно-ориентированном дискурсе.

Статусно-ориентированный дискурс в качестве приоритетного рассматривает информативное содержание коммуникативного процесса. Тут важна сама тема, сам предмет, личности коммуникантов же оказываются на периферии. Языковая личность проявляется преимущественно с позиций компетентности, уровнем владения информацией и способов ее представления.

Межличностное общение реализуется, соответственно, в личностно-ориентированном дискурсе, профессиональное – в статусно-ориентированном, а различные виды бытового общения могут быть представлены как промежуточные звенья, соединяющие вышеупомянутые дискурсы.

Принимая во внимание значимость возрастного или гендерного факторов [4; 5], предположим, что приоритетным является все же профессиональный, статусный критерий личности.

Статусно-ориентированный дискурс, носящий преимущественно институциональный характер, моделирующийся в рамках установленных правил, конвенций, как отмечалось, менее показателен в плане проявления личностных характеристик коммуникантов. Однако определенные социально и профессионально значимые доминанты преобладают в процессе выбора типа речевого поведения, актуализации тех или иных языковых средств.

Одним из наиболее «жестких» статусно-ориентированных жанров является публицистическое интервью. Говорящий в нем максимально зависим от темы обсуждения, от вопросов журналистов. Формально представленный диалог не является таковым с глубинной точки зрения, ибо заранее запрограммирован, в нем не осуществляется обмен мнениями, нет непосредственных реакций на сказанное и т.д.

Ограничение темой и вопросами журналистов порождает выбор соответствующей лексики респондентов, что не может быть рассмотрено как индивидуальный лексикон языковой личности. Между тем, характер передачи смысла сообщения, его глубинной структуры, выбор приоритетных поверхностных синтаксических структур оказываются достаточно показательными в плане характеристики говорящего. Особенно значимыми в этом плане являются выбор предикатной рамки, а также модальные (вводные) компоненты.

Проиллюстрируем сказанное на примере анализа «статусной» и публицистической формы диалога – интервью, которые были представлены в украинском еженедельнике «ПІК», выходившем до середины 2005 года. Среди респондентов были представители различных социальных групп: государственные мужи, политики, ученые, врачи, режиссеры и т.д.

Показателем речевого поведения личности, занимающей определенные высокие посты, нередко является авторитарность, безапелляционность суждений, влияние. Данные качества проявляются и в выборе приоритетных конструкций – моделировании сложноподчиненных изъяснительных предложений, в которых основная информация сосредоточена в придаточной части, главная же выражается в координации субъекта «Я» с ментальными предикатами: «я думаю», «я уверен», «я убежден».

*Я не фахівець у цих питаннях, але припускаю, що це не зовсім правда. Я виходжу з того, що ціни на бензиновому ринку не встановлюються ні Україною, ні Росією.. Тому я не став би стверджувати, що в такий спосіб хтось грає ззовні. Тим паче, що це питання жодного разу не порушувалося на політичному рівні і не було предметом переговорів. Я думаю... (Інтерв'ю з 1-м заступником глави МЗС Володимиром Єльченком // ПІК, №22, 2004, с.15)*

В рамках одного абзаца (5-ти предложений) четырежды повторяется представление проблемы с позиции собственного суждения (*Я думаю, Я не став би стверджувати...*). Предикат активного действия употребляется в пассиве, содержит отрицание, координируется с субъектом – абстрактным существительным (*ціни не встановлюються; питання не порушувалося*)

Аналогичный характер построения фразы свойственен и крупному банкиру В.Юткину:

– Я не думаю, що ми станемо свідками експансії російського банківського капіталу. .... Але не думаю, що поява в Україні ВТБ може когось насторожувати... (ПІК, №6, 2004, с.18)

Предикатна рамка, домінуюча в речі політиків, представлена переважною сумішшю суб'єкта (названням особи або соціально-політичного поняття) з предикатами модальності значення, а також динамічних і статичних семантичних груп в кон'юнктиві, в майбутньому часі.

– Чітка ідеологія має бути закладена в основу партії...

– На наступному етапі треба буде створювати центристську партію...

– Але депутати групи можуть профінансувати "Центр" своїми силами (Інтерв'ю з політиком Т.Чорноволом //ПІК, №20, 2004)

– Я, наприклад, пропонував, щоб документ про реалізацію політичної реформи називався б протоколом домовленостей (Інтерв'ю з 1-м заступником голови Комітету з питань європейської інтеграції О.Зарубінським // ПІК, №7, 2004, с.14)

– ...я і Олександр Мороз як співавтори законопроекту 3207 належимо до числа тих депутатів, котрі прагнуть цими змінами до Конституції почати реальну політичну реформу.... Автори альтернативних законопроектів ... намагаються зберегти і за нових умов важелі впливу на країну... Саме прагнення до збереження влади рухає локомотив змін до Конституції. (Інтерв'ю з депутатом В.Мусіякою //ПІК, №1, 2004, с. 12-13).

Представлення дійсності в інтерпретації політиків здійснюється переважною в ірреальній модальності. Обсуджувані питання залишаються лише темою для дискусій, а не поводом для конструктивних рішень.

Сосредоточеність творчої особистості на внутрішньому світі передбачає вибір суб'єктно-предикатної рамки висловлення. В інтерв'ю Р.Балаєва переважають предикати фізичного, психологічного, емоційного стану в пасивних конструкціях або ж в двускладних з місцеим ім'ям „я" в позиції суб'єкта.

– Мені завжди приваблювали паралельні світи, тасмніці, містика. Ми придумали, що наші герої володіють чимось таким, до чого ми, звичайно, менш здатні... Мені стало дуже погано

– Коли моя мама вмерла, ...я це відчув на величезній відстані...Коли я приїхав на похорон...Я вірю у такі речі, і тому у фільмі



*торкаюсь цієї теми. Правда, тут я не зміг сильно розвернутися, тільки торкнувся...*

*(Інтерв'ю з Романом Балаєм // ПІК №18, 2004, с.39)*

Характер повествовання Р.Балаєна весьма показателен: благодаря быстро сменяющимся простым предложениям – односоставным, преимущественно номинативным – воссоздается картина сменяющихся кадров:

*– Всі, хто був знайомий з Параджановим, люблять розповідати про це. Я ж розповім інше. Про останню зустріч, яка не відбулася... Дев'яностий рік, я у Парижі. Коли влітав з Вірменії, мені дали телефон лікарні в Парижі, де він, смертельно хворий, перебував на лікуванні. Дзвоню, на тому кінці відповідають: "Він спить". – "Як спить?" – "Він з учорашнього дня спить". – "Добре, я подзвоню завтра". Дзвоню наступного дня: "Він спить". Два дні дзвоню: "Він спить". Певно, йому робили уколи, щоб він не відчував болю. На четвертий день говорять: "Ми влітаємо в Єреван. Йому зробили укол, щоб можна було його взяти". Я дуже шкодував, що не міг тоді його побачити... У мене залишився біль... І я зняв двадцятихвилинний відеофільм "Ніч в музеї Параджанова", який і мені, і співробітникам музею дуже подобається. Так що я йому воздав, я з ним попрощався. (ПІК, №19, 2004, с.40)*

Вводные конструкции, активизирующие внимание собеседника, также реализуют личностные особенности. Например, в интервью с президентом исламского культурного центра в Киеве Эмиром Валеевым практически каждый речевой ход сопровождается вводным словом «Розумієте»: «Розумієте, я не хочу скиглити, нам українська держава і так допомагає...»; «Розумієте, хоч би там як, а це наша країна...» (ПІК, №15, 2004)). Постоянное апеллирование к собеседнику подсознательно предполагает выполнение просветительской, поучающей функции.

Иным представляется построение высказывания в интервью с врачом. Освещая вопросы заболеваний органов дыхания, респондент моделирует поверхностные структуры с предикатами активного действия при характеристике болезни,

*– Від чого буває абструктивний бронхіт?*

*– Він розвивається поступово, його передумовами є, зокрема, зашкленість приміщення, наприклад, на лакофарбових та деревообробних підприємствах...*

*– Бронхіальну астму Ви теж лікуєте?*

– Ми беремо бронхіальну астму, тільки якщо мається на увазі її бактеріальна природа... У осінньо-зимовий період пневмонія трапляється набагато частіше, ніж у літній. Загострюються всі хронічні процеси – і розвиваються гострі. (ПІК, №3, 2003, с.25)

Описание „положения дел” осуществляется посредством бытийных, посессивных предикатов, предикатов квалификации :

– ..етіологічним фактором усіх запальних процесів .. є стрептококи, пневмококи, стафілококи, синьогнійна паличка... Відомо, що в тілі кожної людини присутня певна кількість мікробів, тим паче в легенях, бо вони є своєрідним фільтром для організму. Але ослаблення імунної сили організму, той же грип, куріння, наркоманія, те ж переохолодження – це все може бути причинами виникнення бактеріального запального процесу. Зазвичай пневмонія при грипі – це приєднання бактеріального компонента... (ПІК, №3, 2003, с.25)

Таким образом, любой человек реализует себя в речи. Говорение актуализирует психологическое, эмоциональное состояние, а также ряд социальных характеристик: профессию, происхождение, возраст и т.д. Обращение к глубинным личностным смыслам, преобладающее в личностно-ориентированном дискурсе, вскрывает, соответственно, психо-эмоциональную сферу личности. В этом процессе значимыми являются и индивидуальный лексикон, и стратегии речевых реакций в процессе диалога, и выбор поверхностной синтаксической структуры. Статусно-ориентированная коммуникация, не апеллируя к самой личности, также вскрывает ряд индивидуальных личностных характеристик. В рамках установленных правил, универсальных и достаточно ограниченных требований к форме любой собеседник проявляет те или иные социальные, психологические качества, что реализуется в выборе поверхностной синтаксической структуры. Несомненно, нельзя установить прямую зависимость между используемым типом предложения и характером языковой личности, ибо важен контекст употребления тех или иных синтаксических конструкций. Приоритетным критерием анализа в данном случае представляется разновидность языковой реакции на стимул-вопрос, воплощенная в определенной синтаксической структуре.

**Цитируемая литература**

1. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
2. Ажеж К. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки: Пер. с фр. – М, 2003.
3. Залевская А.А. Слово в лексиконе человека: Психолингвистическое исследование. – Воронеж, 1990.
4. Холод А.М. Речевые картины мира мужчин и женщин – Днепропетровск, 1997.
5. Беляева А.Ю. Гендерные различия в речи: коммуникативы в речи мужчин и женщин // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов, 2003
6. Милехина Т.А. Речевые портреты бизнесменов // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов, 2003
7. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М., 2004.

**Анотація**

У статті аналізуються принципи реалізації мовної особистості. Доводиться, що професійний та соціальний статус мовця є домінуючим показником у виборі мовних засобів, мовленнєвої поведінки взагалі. Дослідження ґрунтується на матеріалі жанру інтерв'ю. Показовими критеріями характеристики мовної особистості виявлено вибір суб'єктно-предикатної рамки висловлення, модальних компонентів (зокрема, вставних конструкцій), типів речень тощо.

**Annotation**

The principles of realisation of the lingual personality are analysed in this article. It is proved that professional and social degree of the speaker is a dominant index in choosing lingual means and speaking behaviour at all. The research is based on the ground of the interview type. The model estimation of a lingual personal characteristic is found as a choice of subjective-predicative system of a speaking and modal points and the types of sentence (especially input constructions).

*Стаття надійшла до редакції 24.01.2007  
Статья поступила в редакцию 24.01.2007*

**МИФОЛОГЕМА ПОГЛОЩЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ  
МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ (ЛИТЕРАТУРЕ И  
КИНЕМАТОГРАФЕ)**

Мифологема поглощения в архаической мифологии – одна из наиболее древних, всегда связанная с первичной оппозицией «природа – культура». С ее помощью зачастую решаются космогонические вопросы (проглатывание и выплевывание или испражнение стихиями и божествами друг друга; заключение хаоса в «животе» у земли; проглатывание светилами звезд и т.п.), она во многом определяет собой тотемные верования (трактовка оплодотворения как проглатывания семени растения или животного; пищевые и инцестуальные запреты, понятые как каннибализм по отношению к тотему), она входит как составная часть в структуру инициального обряда (проглатывание тотемным животным или богиней-землей иницианта как единственная возможность его нового рождения). Возможности такого «окультуривания» древнего человека через поедание, его сущностная «не ЖИВОрожденность, а МИФОрожденность», по образному выражению А.Лобока, пищевое жертвоприношение как подтверждение того, что «человек – искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождающееся через культурно изобретенные устройства...» по словам М.Мамардашвили [1, с.70], подробно исследованы в работах Э.Тайлора, Дж.Дж.Фрезера, Б.Малиновского, В.Проппа, В.Топорова, М.Элиаде, А.Лобока и других.

В этом смысле следует понимать и высказывание О.Фрейденаберг: «Еда – центральный акт в жизни общества – осмысливается космогонически; в акте еды космос (= тотем, общество) исчезает и появляется». [2, с.112] Мирча Элиаде замечает, что еда – всегда в мифе не просто пища, но и символ, жертвоприношение, когда «жертва оказывается главным образом средством восстановления первичного единства», когда сам человек, поглощающий пищу, подобен богам, поскольку в момент жертвоприношения он ощущает себя ответственным за правильность мира, за осуществление вечного восстановительного круговорота.

«Через пищу человек приобщается к высшей реальности: он ест что-то богатое, сильное, престижное, ест то, что создано выс-

шими существами или же – в некоторых случаях – ест плоть самих этих существ, которая в любом случае является производным тайны». [3, с.265]

К.Леви-Стросс определил культуру вареного и бинарную оппозицию «сырое – вареное» как один из основных кодов культуры в целом, пищевой код как способ организации культурной памяти. Комментируя систему этой кодировки, М.Мамардашвили отмечал: «Миф есть память в смысле машины, которая организует саму способность человека помнить. У человека, который живет в мире мифа, сознание организуется таким образом, чтоб вообще помнил. Помнил предков, знал бы разницу, например, (как у Леви-Стросса), между сырым и вареным. Что такое сырое и вареное? Это мифический рассказ о том факте, что мы ведь едим еду, а не предметы, которые валяются в мире. Ведь не сырое мясо мы едим, а вареное. Это значит – мы произошли не через природу, а через культуру, через еду вареного. И миф закрепляет это напоминание об источниках человеческого происхождения, происхождения человека в качестве человека». [1, с.71]

Поскольку поедание в мифе всегда включено в цикл «смерть – плодородие – жизнь», то центральной объединяющей точкой этого цикла становится жертвоприношение. Общеизвестны частые факты корневого совпадения слов, обозначающих эти виды деятельности: славянские слова «пожирать», «жрать» и «жрец», «жертва»; восточнославянский бог – покровитель жертвоприносительной практики Сварог и глагол «варить» с его производными; латинское обозначение кладбищенской печи «culina» и понятие «кулинария» и т.п. Кроме того, нередки случаи языковой передачи значений «поедать» и «совокупляться» одним и тем же словом или фразеологическим оборотом (часто с бранным оттенком).

При всем обилии космогонических, астральных и инициальных значений жертвоприносительная мифологема поглощения по преимуществу связана с мотивом каннибализма. Этот мотив в первобытной культуре, как правило, имеет следующие смысловые оттенки (или слои, если воспользоваться определением К.Леви-Стросса о мифе как «слоистой структуре»). Во-первых, это тотемистические сюжеты, в которых практикуются как табу на эндоканнибализм (запреты на поедание кровных родственников), так и ритуальные исключительные разрешения на него. В обоих случаях

тотемистический эндоканнибализм чрезвычайно близок к инцесту: как в мотивации запретов, так и в ритуальных разрешениях.

Во-вторых, это анимистические сюжеты, в которых сильно симпатическая магия, т.е. представления о том, что поглощающий обретает господство над душой жертвы, в него же переходит сила и все желаемые качества жертвы. Отголоски таких сюжетов экзоканнибализма мы находим даже в средневековом эпосе, например, в «Песне о Нибелунгах» и «Манасе», где герои пьют кровь поверженных врагов.

При учете экзо- и эндо-каннибалистических значений неслучайным представляется и условно третий – «мотив каннибализма как эксцесса экзальтированной любви, объяснение которым находят либо в стремлении к возможно более полному овладению партнером и оральном эротизме..., либо шире – в семантической близости еды и любви (еда часто выступает в фольклоре как метафора интимной связи), в параллелизме эротического и пищевого кодов» [4, с.621].

В конце XX века и особенно на рубеже веков мифологема поглощения чрезвычайно актуализировалась в художественной литературе и кинематографе. Вероятно, эта тенденция рубежной трансформации не случайна, как и все осуществляющееся в культуре. Ведь мифологема еды (пищи) «выступает как отмеченная на рубеже любых двух временных циклов, т.е. на пороге нового неизвестного состояния» [4, с.427]. В этом смысле ощущение кризиса или обновления культуры на пороге XXI столетия вызвало очередное повышение интереса к этой мифологеме. Кроме того, художественная культура постмодернизма, равнодушная к переосмыслению любого рода исконных, первичных смыслов, разумеется, отреагировала и на мотив поглощения, тем более каннибализма. Но и в этом смысле не случайной оказалась именно мифологема поедания. Напомним, что в европейской культуре карнавально-маскарадные смены ролей (например, господ и слуг) утвердились в том числе благодаря крониям (греч.) или сатурналиям (рим.), безудержным карнавальным увеселениям в честь победы Зевса (Юпитера) над Кроносом (Сатурном), пожиравшим своих детей. Разумеется, карнавальные оборотничества оказались чрезвычайно близки постмодернистской культуре.

На наш взгляд, трансформации мифологемы поглощения в культуре конца XX – начала XXI веков происходят, в основном, по

трем направлениям. Первое из них связано с использованием мифологемы поглощения как отражения общего кризиса культуры, идущего от ее первооснов. В произведениях этого ряда активно переосмысляется мотив Кроноса и Реи, но без финала возрождения. Поглощение, изображенное как обжорство или буквальный каннибализм, связано со смертью, гниением, разложением, абсурдностью насыщения, невозможного до конца (и пищевого, и сексуального). Фактически мифологема поглощения трансформируется в тему самосъедения.

Одно из самых выразительных «приглашений» к столу умирающей культуры прозвучало в знаменитом эпатажном фильме Марко Феррери «Большая жратва» («La grande bouffe», 1973 год). Непрекращающаяся вакханалия приготовления и пожирания блюд, отправления физических надобностей, прелюдий и секса снята как медлительный, скучный, традиционный ритуал четверых стариков, друзей, договорившихся удивлять друг друга гастрономическими изысками в поочередных пирах, четверых современных «всадников Апокалипсиса», бесцельно пожирающих собственную жизнь. Символика обжорства пророчит будущую судьбу человечества, неутомимо приносящего себя в жертву собственным фетишам, пожирающего себя самое. Эта символика усилена и подчеркнута контрастами: изысканности рецептов и отвратительности поедания; изящества, светскости приглашения дамы на ужин и животности бессмысленного соединения со всеми; бесконечной горячности дам и образа смерти в холоде (постоянное изображение замороженных туш; замерзший в автомобиле герой Марчелло Матространны, единственный, не пожелавший умирать от обжорства, фактически покончивший с собой); всеядности главной героини по отношению ко всем видам телесных удовольствий и ее учительской профессии.

Именно эта героиня, своеобразный анти-парафраз и воспитательницы, и кормилицы, и матери, и спасительницы-Реи, становится последней блюстительницей бессмысленного ритуала. Это она принимает в конце (конце всего?) привезенные на виллу туши, которые уже некому есть, и которые она пытается складывать в холодильник, где уже сложены трупы умерших друзей. Игра в эсхатологическое жертвоприношение состоялась, но без замыкания в цикл перерождения, после ритуала большой жратвы остается только земля, усеянная тушами умерших животных.

Финал фильма очень напоминает "Осенний каннибализм" Сальвадора Дали – картину, переполненную человеческим мясом, разложившимся на приятном, сюрреалистическом пейзаже. Два человека, поцеловавшись, нацелили столовые приборы, разрезая плоть друг друга. Но если у Дали, скорее, смерть природы, осень жизни вступает в корреляцию с каннибализмом, то в фильме Марко Феррери, наоборот, каннибализм современной потребительской культуры угадывается за изображением бессмысленного ритуала сытой респектабельности.

Фильм Роба Маккиттрика 2005 года «Waiting», почему-то тоже названный в русском и украинском прокате «Большая жратва», гораздо более узко и прямолинейно направлен именно против культуры, заикленной на потреблении. Бунт официантов, плюющих в еду надоедливым клиентам, развлекающихся особым ритуалом обнажения в кухне и т.п. уже просто констатирует необходимость освобождения человека от постоянного потребления, приготовления и поедания. Не случайно главный герой фильма в финале увольняется, буквально высвобождается из затхлой и душной кухни, вырывается на свежий воздух.

Нечто подобное, но еще более буквальное, хотели снять известные сценаристы и продюсеры Ларри и Энди Вачовски в 1995 году, подав заявку на сценарий истории о племени людоедов, обитающем в Лос-Анджелесе и питающемся исключительно богатыми бизнесменами. Аллюзия капитала, поедающего людей, которые, в свою очередь, должны принести жертву, отдав себя на съедение другим, очевидна и прямолинейна.

Сложнее и объемнее линия кризиса традиционной культуры через каннибализм представлена в знаменитой трилогии книг Томаса Харриса о докторе Ганнибале Лектере, экранизированной в культовом фильме Джонатана Демме «Молчание ягнят» (1991 год, 5 премий «Оскар») и фильме Ридли Скотта «Ганнибал» (2001 год). В них представлен герой, буквально и метафорически поедающий других: чужие лица, мозг, страхи, детские впечатления, воспоминания, переживания и чувства, написавший и издавший по этому поводу бестселлер «Праздник кулинарии». Своеобразное интеллектуальное и духовное гурманство, подчеркнутая исключительность, нежелание быть как все, избегание усредненной нормы, выраженные в каннибализме, опровергают любую культурную нормативность, будь то пищевая или моральная, этическая или этикетная



(моральные предпочтения здесь прямо сопоставимы с пищевыми: «При наличии свободного выбора я предпочитаю есть грубиянов»), оставляя только один жизненный закон, озвученный доктором Лектером в конце второго фильма: «нет ничего интереснее, чем пробовать новое». Популярность и затребованность подобной идеи в современной культуре подтверждаются фактом обещанного выхода четвертой книги Харриса «Восход Ганнибала» в декабре 2006 года и его экранизации Питером Веббером в феврале 2007 года («Молодой Ганнибал: под маской»).

Во всех произведениях подобной направленности мифологема поглощения так или иначе сопряжена с сексуальными аллюзиями. Напрямую это соединено, например, в комедии Алана Паркера «Дорога на Вэлвилл» (2005 год), где универсальный рецепт долгожительства и здоровья доктора Келлога, заключающийся в абсолютном запрете на употребление мяса в пищу и столь же абсолютном сексуальном воздержании, оказывается опроверженным и жизнью главных героев, молодой семейной пары, и смертью самого доктора прямо во время занятий спортом.

Чаше в произведениях конца XX века представлена вторая линия трансформации мифологемы поглощения – линия поедания и жертвы как воплощения абсолюта любви, полного овладения ее предметом, любви, часто сопряженной с ревностью (в силу невозможности быть уверенным в полноте обладания, которая в пределе мыслится только в поедании), иногда уравнивающейся с ненавистью. Мифологема поглощения в постмодернистских произведениях вместо того, чтобы быть прямой мерой любви, как это было бы возможно в мифе, выступает мерой полного отсутствия и даже невозможности любви в каннибализме. Это, скорее, вырождение любви в мифологему смерти в каннибализме.

Так происходит, например, в «Парфюмере» П.Зюскинда (1984 год), где эссенция любви чудовища Жана-Батиста Гренуя вызывает первый в жизни «воров, убийц, бандитов, проституток, дезертиров, малолетних преступников» острый приступ красоты и любви. На что же оказались способны люди из любви к ближнему, люди, впервые в жизни узревшие ангела и не сумевшие устоять перед идущими от него волей, волшебным огнем, красотой? «Они сорвали с него одежду, волосы, кожу с тела, они ощипали, разодрали его, они вонзили свои когти и зубы в его плоть, накинувшись на него, как гиены».

Не случайно процесс «возлюбления» описан практически в той же технологии, в которой действовал сам Гренуй, похищая запах, квинтэссенцию человеческой души. П.Зюскинд, по-видимому, убеждает читателя в том, что все мы «немножечко Гренуйи», и любовь вообще – всегда присвоение, похищение, забирание другого, а наиболее полная форма такого присвоения – поглощение. Да, после этого «в животе они ощущали некоторую тяжесть, но на сердце у них явно полегчало». Финальные строки романа с портретом человечества-поедателя ложных ангелов звучат акцентированно беспощадно: «В их мрачных душах вдруг заколыхалось что-то приятное. И на их лицах выступил девический, нежный отблеск счастья. Может быть, поэтому они и робели поднять взгляд и посмотреть друг другу в глаза.

Когда же они все-таки решились сделать это, сначала тайком, а потом совершенно открыто, они не смогли сдержать ухмылки. Они были чрезвычайно горды. Они впервые совершили нечто из любви».

Не случайно в экранизации этого романа, фильме Тома Тыхвера «Парфюмер: история одного убийцы» (2006 год) эта сцена представлена намеренно неакцентированной, короткой и невыразительной, в то время как основной стала сцена несостоявшейся казни и оргии на городской площади. Темы страдания от одиночества, невозможности быть любимым, стыда, разочарования – более общепредставимые и привычные для традиционной культуры – в фильме преобладают над темами соперничества с Богом (в романе: «Бог вонял»), удовольствия от одиночества («Счастье – он был единственным человеком в мире!»), «избавленный от человеческого зловония») и, конечно, темой каннибализма как высшей формы любви-смерти.

Пожалуй, наиболее доминантной мифологема каннибализма предстает в фильме Питера Гринэуза 1989 года «Повар, вор, его жена и ее любовник» (очень остроумно обозначенном автором в жанровом отношении как комедия). И отвратительные диалоги бандитов, и сцены унижения, и насилие, и секс, и извращения, и чистый голос мальчика-поваренка – все это уже представлено не просто на фоне ресторана, кухни, туалета и мусорной машины с гниющими тушами, а внутри какой-то адской кухни вечного приготовления, пожирания и испражнения. Здесь не только все проявления жизни (представление о счастье, веселье, рождении детей,

красоте) связаны исключительно с едой, но и изощренные наказания – это всегда кормление насмерть, напичкивание чем-либо, фарширование человеческого тела. Мальчика за помощь сбежавшим любовникам гангстеры кормят пуговицами, любовника жены вора пичкают страницами книг по истории, ножом для разрезания бумаги проталкивая их в горло, накормив его до смерти материализовавшимися духовными ценностями. Логичным финалом истории такой любви становится каннибализм. Героиня отказывается хоронить любовника, повар-помощник приготавливает его тело, и оскорбленная любовь полностью сливается с кулинарным отмщением – остается только заставить мужа-вора попробовать и доесть свою жертву. В такой ситуации уже совершенно неразличимыми становятся любовь и ненависть, насилие и гуманность, поскольку все – и палачи, и оскорбленные – приобщены к единой пищевой жертве, все равны перед едой, ведь все – еда друг для друга, и только. Весь вопрос лишь в том, кто кого съест первым, хотя и первые непременно станут едой для других. Мир окончательно вступает на путь самосъедения. Остается только оценить интернетовский совет по поводу этой комедии: «Ничего не ешьте перед тем, как смотреть фильм».

Каннибализм приобретает вид универсальной метафоры состояния мира и человеческой души и в романах Владимира Сорокина: в его «Сердцах четырех», «Голубом сале», «Пире». Показательнейшая в этом смысле часть «Пира» – рассказ «Настя», трогательная и тривиальная поначалу история помещицкой усадьбы, тургеневской барышни, шестнадцатилетней Насти, обожаемой семьей и друзьями. Она готовится к самому важному в своей жизни событию, которым оказывается ее запечение к столу родителей и их друзей. Сцена испечения полна традиционных для русской литературы чувств детской покорности (как бы поменьше кричать в печи), родительской заботы (как бы угли не загорелись и не испортили золотистую корочку на теле), образов людей из народа, соединенных духовными нитями с хозяевами – кормилицы, подгребающей жар под Настеньку, и повара Савелия, крепко держащего лопату... Центральная сцена – подача Настеньки к столу и поедание частей ее тела, при чем за столом чуть не больше всех угощается подругой юная Ариша, которая будет следующим ужином изысканной компании.

Конечно, сорокинские идеи смерти русского реалистического письма, поглощения учительской манерой «отцов» свободы нового выражения «детей» очевидны. Но каннибализм письма, в который зачастую превращаются сорокинские пародии, равно как и описываемый им каннибализм реальности, скорее ведут к самоуничтожению культуры. Мифологема поглощения здесь, так сказать, «не работает», поскольку означает смерть, не преодоленную новым рождением, циклическим круговоротом, она только по принципу контраста еще очевиднее демонстрирует своеобразный «порыв» в цепи непрерывности культурной традиции.

Похожую сцену находим в охлобыстинской сценарной версии «Идиота» Достоевского (2001г., фильм «Даун Хаус»). Парфен Рогожин встречает князя Мышкина, мирно ужиная ногами убиенной им Настасьи Филипповны, угощает князя и для непонимающих поясняет, что теперь Настасья Филипповна наконец принадлежит им обоим, побратавшимся таким образом. На мой взгляд, эта сцена выглядит явным плагиатом из «Повара, вора...». Причем плагиатом упрощенным, редуцированным и адаптированным, что, вероятно, не случайно, ведь и плагиат – тоже поедание, проглатывание чужого.

Редкими исключениями в русле тенденции «поглощение как любовь», при чем исключениями именно в изображении приготовления и поглощения пищи как любви, а не ее изнанки, являются повесть Бананы Есимото «Кухня» и роман Лауры Эскивель «Шоколад на крутом кипятке» (1989 год). В «Кухне» еда является способом не истребления, а истинно человеческого общения и любви. «Шоколад на крутом кипятке» представлен автором как «роман-календарь с рецептами блюд, содержащий описание домашних средств и любовных связей» с эпиграфом «К столу и в кровать стоит лишь позвать». Необыкновенные способности главной героини, Титы, принимающей «наслаждение едой за наслаждение жизнью», передавать свои чувства и настроения через приготавливаемые ею блюда, никогда не используются ею сознательно, ими управляет только сама любовь. Фактически в руках у Титы – способность управлять миром, осуществлять желания, повелевать вопросами жизни и смерти, любви и ненависти через еду, «тайны жизни и любви через посредство кухни», но даже в намеках на каннибализм (горькие слезы Титы в свадебном угощении, вызвавшие всеобщий приступ ужасной рвоты; кровь Титы в приготовленных перепелках,

крайне возбудившая всех, кто их пробовал) нет мотива самоуничтожения. Последнее угощение, приготовленное Титой, приводит весь мир в состояние какой-то первобытной всепобеждающей любви, впервые осуществляет желание самой Титы наконец вполне насладиться любовью с Педро, и совершенно естественно приводит к смерти героев «при входе в сияющий туннель» любви. Эта смерть мифологически естественна, поскольку любовь, в которой «пылающие тела Педро и Титы стали рассыпать вокруг себя сверкающие искры» сожгла дотла и покрыла «многометровым слоем пепла» ранчо, привела к тому, «что земли эти стали самыми плодородными в округе», рождая «вкуснейшие фрукты и овощи». Любовь осуществилась в плодородии земли, смерти не стало, годичный календарь, начатый с рецепта рождественского пирога и закончившийся им, обернулся циклом жизни нескольких поколений, всегда начинающих заново, но всегда идущих по кругу известных рецептов.

В современной русской литературе представлена и еще одна чрезвычайно интересная линия – интеллектуальное поглощение, проглатывание книг, «съедение письма», своеобразный духовный каннибализм. В уже упоминаемом «Пире» В.Сорокина именно в этом смысле упоминаются «Икра из книги М.Булгакова «Мастер и Маргарита» и подобные блюда русского литературного стола, в пьесе «Достоевский. Тiр» В.Сорокина Достоевский – это наркотическая таблетка и т.п. К числу наиболее интересных произведений подобного ряда относятся, на наш взгляд, романы Татьяны Толстой «Кысь» (2000 год) и Сергея Носова «Член общества, или Голодное время» (2000 год).

Человек в романе Т.Толстой чудовищен не только потому, что у него на теле – последствия ядерного взрыва; не столько потому, что приспособливается к любому ужасу послеядерной эпохи; но прежде всего потому, что весь мир рассматривает как пищу, может и хочет съесть все. Бесконечные описательные ряды вначале из «мышиноного супчика, мышей печеных, ватрушек, хлебеды», а позднее – из «пирожков, блинов - оладьев, пампушек витых, кренделей, грибышей, каклет, вермишели разноцветной» превращаются в такие же бесконечные ряды книг, проглатываемых героем «под каклеты».

Правитель новой Москвы Федор Кузьмич глотает и изрыгает чужие тексты, передавая переписчикам для общенародного употребления обрубки чужих произведений, разумеется, выдавая эти

культурные объедки за собственные поэтические тексты. «Мурзы»-хранители имеют, но уже не читают «старопечатные» книги – пресытились ими, как некогда мышами. Санитары крюками вытаскивают книги вместе с внутренностями из людей и буквально как туши складировуют их, будучи совершенно равнодушными к тому, что в них.

Казалось бы, инициант Бенедикт – единственный искренне заинтересованный читатель в этом перевернувшемся мире. Но его одолевает какая-то странная форма книжного голода – он глотает книгу за книгой, не успевая сосредоточиться на любой из них и беспokoясь даже во время чтения только о том, что библиотека иссякает. Когда читать становится нечего, остается единственный выход – брать крюк в руки, совершать убийства, перевороты, пока не поймешь, что ты и есть та ужасная, вынимающая душу кысь.

Оказывается, за время инициации, духовного взросления, в жизни Бенедикта меняется только меню – от мышей до диковинной дровяницы, от переписываемой смеси цитат до проглатываемых собраний сочинений, научных словарей и энциклопедий. Сама культура превращается в этой антиутопии в меню, при чем здесь присутствует мифологическая цикличность превращений, но это, скорее, какая-то дурная бесконечность, когда изменяются только названия блюд (как у той же Москвы – Федоро-Кузьмичевска), а главным законом жизни остается прежний – в пищу годится все.

Возможно, не совсем случайно, гастрономические приключения героя романа Сергея Носова «Член общества, или Голодное время» Олега Жильцова начинаются с того же достижения, которым заканчивается история Бенедикта – он научился глотать книги, зачем-то пойдя на курсы быстрого чтения. Прочитав таким образом за 3 дня и 3 ночи «Полное собрание сочинений Достоевского» в 33 томах, он испытывает физиологическую тошноту от такого передания, приводящую к невозможности читать вообще. Фраза-итог такого состояния – «Я сдал Достоевского» – разумеется, означает не только сданные букинисту тома, но и уровень своеобразного предательства по отношению к обычному способу чтения, к книге вообще.

Книга, которую не принимает букинист – «Я никого не ем» Ольги Зеленковой – переворачивает всю жизнь героя, совершенно неожиданно включая его в таинственное общество книголюбов. Олег Жильцов должен здесь выполнять странную функцию – пи-

сать в несуществующую газету общества библиофилов статьи со старинными кулинарными рецептами, которые могли бы сопровождаться известными литературными аллюзиями. Литературное, книжное и гастрономическое гурманство соединяются в не менее странных заседаниях общества библиофилов с пышнейшими изысканными пирами и викторинами, в которых нужно указать наиболее редких, малоизвестных русских писателей XIX века и их книги. Такие литературные деликатесы только украшают стол «членов общества», которое на самом деле оказывается тайным обществом гастрономов, тут же открывая для героя свою более сокровенную сущность – вегетарианство, как кулинарное, так и духовное, связанное с отращением к мясу как к пресной, избитой, надоевшей норме.

От такого критерия жизненного выбора – только один шаг до переворачивания смысла. Дневники идола общества Всеволода Ивановича Терентьева, апологета вегетарианства, вдруг открывают Олегу новую тайну – перед ним общество антропофагов, съедающих специально приготовленную жертву – приготовленную духовно, согласившуюся стать избранным и съеденным из принципиального духовного вегетарианства, отращения к «мясу» жизни. Такой изначально определенной членами общества жертвой оказывается и Олег: «Мы антропофаги более чем вегетарианцы, и еще более чем кулинары, и ... уж тем более чем библиофилы... А Всеволод Иванович Терентьев останется для нас навсегда вегетарианцем...

Олег, ты ценитель изящной словесности, у тебя вкус. Твой аппетит образцов. Ты не агрессивен. Жертвенность от природы прищуща тебе».

Люди в мире романа делятся на тех, кто поедает других и тех, кого поедают (не обязательно буквально), при чем деликатесным вариантом являются люди, тонко чувствующие, образованные, начитанные, интеллигентные, они и есть особое лакомство для антропофагов, поскольку с ними съедается и их изысканная «начинка» – например, музыка, которая звучит в голове у Олега. Магический кристалл в подвале Дома писателей, где не случайно собирается общество антропофагов, выступает в роли катализатора этих талантов жертвы, своеобразного соуса к деликатному блюду.

Эта мысль подтверждена и автором романа, Сергеем Носовым, который комментирует энтузиазм героя, мир романа и в целом современное состояние мира как «кулинаробесию», когда суть про-

блемы не в обществе, а в человеке, в его изначальном голоде и жelanии поглощать. [5]

Таким образом, в преобладающем большинстве случаев ре-мифологизация поглощения актуализирует мифологему с целью ее снятия, ее отрицания новым культурным значением съедения как смерти, как полного уничтожения, разрыва единого живого цикла культуры или как символ ее окончания.

### **Цитированная литература**

1. Мамардашвили М. Введение в философию (Феноменология философии) // Новый круг. – 1992. – №2.
2. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – СПб., 1986.
3. Элиаде М. Мефистофель и Андрогин. – СПб., 1998.
4. Мифы народов мира: Энци. / Гл.ред.Токарев С.А. – М., 1982.
5. Носов С. Член общества, или Голодное время // Октябрь. – 2000. – №5.

### **Анотація**

Статтю присвячено аналізу мифологеми поїдання та мотиву канібалізму в сучасній масовій культурі. Аналіз здійснено на матеріалі сучасної літературної прози та кінематографу.

### **Annotation**

The article is devoted to the analysis of eating mythology and motive of the cannibalism in modern mass culture. The material for analysis was modern prose and cinema.

*Стаття надійшла до редакції 6.12.2006  
Статья поступила в редакцию 6.12.2006*



## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Астрахан Н.І.* – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри Житомирського державного університету ім. Івана Франка
- Балашова І.А.* – доктор філологічних наук, професор Ростовського державного університету
- Білокін С.О.* – аспірант ДонНУ
- Блашків О.В.* – аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
- Бондар Н.Ю.* – здобувач ДонНУ
- Васильєв Є.М.* – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри Рівненського інституту слов'язнавства
- Вчешня А.В.* – аспірант ДонНУ
- Гайдук С.Є.* – аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
- Грушко П.С.* – аспірант Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов
- Дербеньова Л.В.* – кандидат філологічних наук, доцент Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу
- Зусева В.Б.* – аспірант Російського державного гуманітарного університету (Москва)
- Климова О.В.* – здобувач ДонНУ
- Коршунова С.І.* – кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського національного університету
- Кузнецов В.О.* – аспірант ДонНУ
- Оморі Масако* – аспірант Російського державного гуманітарного університету (Москва)
- Пахарева Т.О.* – доктор філологічних наук, доцент Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова.
- Просалова В.А.* – доктор філологічних наук, професор ДонНУ
- Ребель Г.М.* – кандидат філологічних наук, доцент Пермського державного педагогічного університету
- Ревяков І.С.* – молодший науковий співробітник Донецького НДІ судових експертиз
- Ройтберг Н.В.* – аспірант ДонНУ
- Руссова С.М.* – доктор філологічних наук, «Російський Дім» (Берлін)
- Рябова І.В.* – старший викладач Донецького інституту соціальної освіти

**Сахарова О.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Київського славістичного університету

**Сподарець Н.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Одеського національного університету ім. І.І.Мечникова

**Степанова А.А.** – кандидат філологічних наук, доцент Дніпропетровського університету економіки і права

**Тараненко О.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Донецького Гуманітарного інституту

**Фрізман Л.Г.** – доктор філологічних наук, професор Харківського педагогічного університету

**Шуба Ю.В.** – викладач Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Астрахан Н.И.* – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой Житомирского государственного университета им. Ивана Франко

*Балашова И.А.* – доктор филологических наук, профессор Ростовского государственного университета

*Белоконь С.А.* – аспирант ДонНУ

*Блашкив О.В.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко

*Бондарь Н.Ю.* – соискатель ДонНУ

*Васильев Е.М.* – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой Ровенского института славяноведения

*Вчерашняя А.В.* – аспирант ДонНУ

*Гайдук С.Е.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко

*Грушко П.С.* – аспирант Горловского государственного педагогического института иностранных языков

*Дербенёва Л.В.* – кандидат филологических наук, доцент Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа

*Зусева В.Б.* – аспирант Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

*Климова Е.В.* – соискатель ДонНУ

*Коршунова С.И.* – кандидат филологических наук, доцент Прикарпатского национального университета

*Кузнецов В.О.* – аспирант ДонНУ

*Омори Масако* – аспирант Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

*Пахарева Т.А.* – доктор филологических наук, доцент Национального педагогического университета им. М.П.Драгоманова.

*Просалова В.А.* – доктор филологических наук, профессор ДонНУ

*Ребель Г.М.* – кандидат филологических наук, доцент Пермского государственного педагогического университета

*Ревяков И.С.* – младший научный сотрудник Донецкого НИИ судебных экспертиз

*Ройтберг Н.В.* – аспирант ДонНУ

**Руссова С.Н.** - доктор филологических наук, «Русский Дом» (Берлин)

**Рябова И.В.** - старший преподаватель Донецкого института социального образования

**Сахарова О.В.** - кандидат филологических наук, доцент Киевского славистического университета

**Сподарец Н.В.** - кандидат филологических наук, доцент Одесского национального университета им. И.И.Мечникова

**Степанова А.А.** - кандидат филологических наук, доцент Днепропетровского университета экономики и права

**Тараненко Е.В.** - кандидат филологических наук, доцент Донецкого гуманитарного института

**Фризман Л. Г.** - доктор филологических наук, профессор Харьковского педагогического университета

**Шуба Ю.В.** - преподаватель Черкасского национального университета им. Б.Хмельницкого

## ЗМІСТ

<b>Розділ 1. Проблеми теорії</b>		
Кравченко О.А.	Естетична ілюзія і естетична реальність	6
Ребель Г.М.	Методологічне значення поняття цілісності (полемічні нотатки)	13
Грушко П.С.	Художня єдність як творча проблема	32
Пахарева Т.А.	«Апофеоз часток» як ціле (вірш Й.Бродського «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...»)	41
Прасолова В.А.	Цілісність ліричного циклу (на матеріалі творів О.Ольжича)	48
Астрахан Н.І.	Інтерпретація як динамічна модель літературного твору	57
Руссова С.М.	Рецепція поетичної творчості та феномен «автора-ізгоя»	69
Рябова І.В.	Автор, оповідач і герой у модусі наративних рівнів «події» та «історії»	80
Зусева В.Б.	Поетика метароману: інваріантна структура, основні типи і різновиди	95
Ревяков І.С.	Гра як онтологічна основа поетичної реальності	104
Ройтберг Н.В.	Діалог у рок-культурі як прояв трансгресії	112
<b>Розділ 2. Поетика, історія літератури та літературознавства</b>		
Фрізман Л.Г.	Про одну державінську традицію в російській поезії ХХ ст.	121
Гайдук С.С.	Символіка коня у європейському романтизмі (до характеристики романтичного бестіарію)	137
Балашова І.А.	П'єса О.С.Пушкіна «Камінний гість» як pasticcio	145
Степанова А.А.	Специфіка катеринославського тексту в поемі О.С.Пушкіна «Брати-розбійники»	156
Дербеньова Л.В.	Карнавальна бінарність у контексті російської реалістичної літератури ХІХ ст.	170
Сподарець Н.В.	Модерністська поетична свідомість у ситуації парадигмального зсуву	179

Климова О.В.	М.Гумільов як інтегральна особистість	187
Шуба Ю.В.	Структурно-стильові особливості модерністського і постмодерністського роману	192
Білокінь С.О.	Філософська та інтелектуальна проза (спроба розмежування жанрових різновидів)	202
Оморі Масако	«Майстер і Маргарита» М.Булгакова та «Коротка повість про Антихриста» В.С. Соловйова (До питання про образ Воланда та Апокаліпсис)	209
Кузнецов В.О.	Естетизація образу адресата в епістолярії Василя Стуса	216
Коршунова С.І.	Реінтерпретація міфу у структурі роману Л.Уліцької «Медея та її діти»	220
Васильєв Є.М.	Жанрові новації у російській постмодерністській драматургії (п'єса-сіквел, п'єса-рیمейк, п'єса-ремікс)	227
Бондар Н.Ю.	Шлях-лабіринт у романі Ч.Буковськи «Макулатура»	241
Вчєрашня А.В.	«Література» і «словесність» у вірші Б.Кєнжєєва «Словно тетєрев пєсней побєдной...»	251
Блєшкєв О.В.	Філософське літературознавство Дмитра Чижєвського (словацький контекст)	260
<b>Розділ 3.</b>	<b>Діалог і комунікація</b>	
Сахарова О.В.	Реалізація мовної особистості у статусно-орієнтованому діалозі	270
Таранєнко О.В.	Міфологема поїдання в сучасній масовій культурі (літературі та кінематографі)	278
<b>Відомості про авторів</b>		291

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Раздел 1. Проблемы теории литературы</b>	
Кравченко О.А.	Эстетическая иллюзия и эстетическая реальность 6
Ребель Г.М.	Методологическое значение понятия целостности (полемиические заметки) 13
Грушко П.С.	Художественное единство как творческая проблема 32
Пахарева Т.А.	«Апофеоз частиц» как целое (стихотворение И. Бродского «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...») 41
Просалова В.А.	Целостность лирического цикла (на материале произведений О.Ольжича) 48
Астрахан Н.И.	Интерпретация как динамическая модель литературного произведения 57
Руссова С.Н.	Рецепция поэтического творчества и феномен «автора-изгоя» 69
Рябова И.В.	Автор, повествователь и герой в модусе нарративных уровней «события» и «истории» 80
Зусева В.Б.	Поэтика метаромана: инвариантная структура, основные типы и разновидности 95
Ревяков И.С.	Игра как онтологическое основание поэтической реальности 104
Ройтберг Н.В.	Диалог в рок-культуре как проявление трансгрессии 112
<b>Раздел 2. Поэтика, история литературы и литературоведения</b>	
Фризман Л.Г.	Об одной державинской традиции в русской поэзии XX века 121
Гайдук С.Е.	Символика коня в европейском романтизме (к характеристике романтического бестиария) 137
Балашова И.А.	Пьеса А.С. Пушкина «Каменный гость» как <i>pasticcio</i> 145
Степанова А.А.	Специфика екатеринославского текста в поэме А.С.Пушкина «Братья-разбойники» 156

Дербенёва Л.В.	Карнавальная бинарность в контексте русской реалистической литературы XIX века	170
Сподарец Н.В.	Модернистское поэтическое познание в ситуации парадигмального сдвига	179
Климова Е.В.	Гумилев как интегральная личность	187
Шуба Ю.В.	Структурно-стилевые особенности модернистского и постмодернистского романа	192
Белоконь С.А.	Философская и интеллектуальная проза (попытка разграничения жанровых разновидностей)	202
Омори Масако	«Мастер и Маргарита» М.Булгакова и «Краткая повесть об Антихристе» В.С.Соловьева (К вопросу об образе Воланда и Апокалипсисе)	209
Кузнецов В.О.	Эстетизация образа адресата в эпистолярии Василя Стуса	216
Коршунова С.И.	Реинтерпретация мифа в структуре романа Л. Улицкой «Медея и её дети»	220
Васильев Е.М.	Жанровые новации в русской постмодернистской драматургии (пьеса-сиквел, пьеса-римейк, пьеса-ремикс)	227
Бондарь Н.Ю.	Путь-лабиринт в романе Ч.Буковски «Макулатура»	241
Вчерашняя А.В.	«Литература» и «словесность» в стихотворении Б.Кенжеева «Словно тетерев песней победной...»	251
Блашкив О.В.	Философское литературоведение Дмитрия Чижевского (словацкий контекст)	260
<b>Раздел 3.</b>	<b>Диалог и коммуникация</b>	
Сахарова О.В.	Реализация языковой личности в статусно-ориентированном диалоге	270
Тараненко Е.В.	Мифологема поглощения в современной массовой культуре (литературе и кинематографе)	278
<b>Сведения об авторах</b>		291



## **Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”**

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащем эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – одинарный, отступы по краям полей страницы – 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи. В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

В конце статьи приводится список литературы (под заголовком **“Цитированная литература”**), оформленный в соответствии с требованиями ВАК Украины. Литература в тексте статьи подается в порядке появления, без указания издательства и общего количества страниц. В теле статьи она отмечается в квадратных скобках : [1, с. ]. Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками “\*”. Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

Согласно постановлению ВАК Украины от 15.01.2003 № 7-01/1 в содержательно оформление статьи должны входить такие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на какие опирается автор, выделение нерешенных раньше частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задания); г) подача основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших поисков в данном направлении.

На отдельном листе подаются общие сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (полностью), место работы, звание, должность, контактная информация (адрес (рабочий или домашний), номер телефона, электронный адрес).

Цена одной типовой машинописной страницы – 7 гривень.

## УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 29-30. – Донецьк: ДонНУ, 2007. – 300 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24, Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2007

---

Підписано до друку 11.04.2007 р. Формат 60х90/16. Папір типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 18,75. Тираж 300 прим. Замовлення №1369

---

Видавництво Донецького національного університету,  
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24

Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій  
Донецького національного університету,  
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24

Свідцтво про держреєстрацію:  
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.